3 1761 07462687 0

Assman, Karl
Miltons
epische Technik
nach Paradise lost

PR
3562
A77

Miltons epische Technik

nach Paradise Lost.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Königlichen Universität Greifswald

vorgelegt von

Karl Assmann.

Berlin
Hermann Blankes Buchdruckerei
1913

PR
3562
A77

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Otto Jaekel.

Referent: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Matthias Konrath.

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Juli 1913.

LIBRARY
NOV 27 1963
UNIVERSITY OF TORONTO
869818

Vorwort.

Bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit war es mein Ziel, aus Paradise Lost die epische Technik Miltons zu abstrahieren, sie in ihren Grundzügen klarzulegen. Hierbei habe ich mich in der Anordnung des Stoffes im allgemeinen an Heinzes Werk über Virgils epische Technik gehalten (R. Heinze: Virgils epische Technik. 2. Aufl. Leipzig 1908); in Einzelheiten mußte ich zuweilen abweichen.

Im Abschnitt „Quellen und Vorbilder" habe ich vielfach die von Kritikern und Kommentatoren herausgefundenen Parallelstellen nicht wiedergegeben, vielmehr mich begnügt, auf die betreffenden Arbeiten zu verweisen. Ich habe dies getan, um Raum zu ersparen; zuweilen hat mich auch ein gewisses Mißtrauen gegen viele der sog. Quellenstellen Miltons abgehalten, sie wiederzugeben. Die von mir zu den übrigen Kapiteln gegebenen Beispiele aus Paradise Lost erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit; es lassen sich zu den „Szenen", der „Subjektivität" und dgl. m. noch weitere Belegstellen finden; die angeführten Beispiele genügten mir indes, die Grundzüge der Epentechnik Miltons zu erläutern. Bisweilen konnten Wiederholungen nicht vermieden werden; wo es jedoch irgend anging, habe ich nur auf die betreffenden Abschnitte verwiesen. Vers und Sprache, obwohl für die epische Technik eines Dichters von großer Wichtigkeit, sind nicht behandelt. Sie müssen Gegenstand besonderer Arbeiten sein; ihre Behandlung hätte dazu geführt, den dieser Arbeit zugedachten Umfang bei weitem zu überschreiten. An Abkürzungen habe ich die folgenden gebraucht:

P. L. = Paradise Lost;
P. R. = Paradise Regained;
G. L. = Gerusalemme Liberata.

Bei den aus P. L. angeführten Beispielen bedeutet die römische Ziffer das betreffende Buch, die arabische den Vers dieses Buches.

Zu besonderer Freude gereicht es mir, meinem verehrten Lehrer, Herrn Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Konrath, meinen aufrichtigsten Dank für die Anregung zu dieser Arbeit zu sagen und für die fördernde Teilnahme, die er mir bei ihrer Abfassung entgegengebracht hat.

Karl Assmann.

Inhalt.

Seite

1. Kapitel. **Die Methode des Schaffens.** 1
   I. Quellen und Vorbilder 1
   II. Das Eigene 17
   III. Die Arbeitsweise 18
2. Kapitel. **Die Erfindung.** 30
   I. Handlung 30
      a) Struktur: 30
         Einleitung. 1. Aufbau. 2. Einsetzen. 3. Fortschritt und Verzögerung. 4. Peripetien. 5. Überraschungen. 6. Kontraste. 7. Szenen.
      b) Motivierung 42
      c) Ort und Zeit: 46
         1. Ort der Handlung. 2. Zeit und Zeitumfang der Handlung.
   II. Personen 53
   III. Das Übersinnliche 62
3. Kapitel. **Die Darstellung.** 65
   I. Erzählung: 65
      1. Gesamthandlung und Spezialisierung. 2. Darstellung und Bericht. 3. Hervortreten der Persönlichkeit des Dichters (Subjektivität). 4. Dramatisches Gepräge. 5. Exposition von Handlung und Personen. 6. Überleitungen (Kontinuität). 7. Gleichzeitige Handlungen; Einsetzen der zweiten Handlung.
   II. Beschreibung 72
   III. Rede: 74
      Einleitung. 1. Totalität des Gesprächs. 2. Charakterisierende Rede. 3. Disposition, Konzentration, Vollständigkeit. 4. Monolog.
4. Kapitel. **Die Komposition.** 80
   1. Gesamtkomposition; Vorzüge und Fehler. 2 Einheit der Handlung. 3. Die selbständigen Teile und das Ganze. 4. Konzentration des Interesses, Übersichtlichkeit.
5. Kapitel. **Die Ziele.** 88

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/miltonsepischete00assm

Literatur.

A. Ausgaben:

R. C. Browne: English Poems by John Milton. Oxford 1894. 2 vls.
D. Masson: The Poetical Works of John Milton with introductions etc., London 1890. 3 vls. [zitiert: „Masson (1890)"].
D. Masson: The Poetical Works of John Milton with introductions etc., London 1910. 3 vls. [zitiert: „Masson (1910)"].
H. J. Todd: The Poetical Works of John Milton. London 1801. 6 vls.
W. A. Wright: The Poetical Works of John Milton. Cambridge 1903.
The Prose Works of John Milton. (Bohn's Standard Library) London 1848.
A. J. Horwood: A Common-Place Book of John Milton. Printed for the Camden Society. 1877.

B. Übrige Literatur.

J. Addison: Criticism on Paradise Lost (Spectator No. 267, 273 usw.) in: The Spectator, ed. by Gregory Smith. 8 vls. [gebunden in 4 Bände] Everyman's Library. London, Dent & Co.
Fr. Buff: Miltons Paradise Lost in seinem Verhältnis zur Aeneide, Ilias und Odyssee. Diss. Leipzig 1904.
R. Buddensieg: Der Fall der Engel bei John Milton und Joost van den Vondel. Grenzboten Jahrg. XXXVI (1877), II. Semester, I. Bd. p. 241 ff.
Chambers: Cyclopædia of English Literature. 3 vls. London 1901.
P. Chauvet: La Religion de Milton. 1909.
G. Dufflou: Milton and Vondel. Academy XLVII (1895) p. 379.
Ch. Dunster: Considerations on Milton's early reading and the prima stamina of Paradise Lost etc. 1800.
G. Edmundson: Milton and Vondel, a Curiosity of Literature. London 1885.
— Milton and Vondel. Academy XXXVIII (1890) p. 613.
K. Eitner: Miltons „Verlorenes Paradies"; aus dem Englischen übersetzt. Leipzig und Wien. o. J. (Bibliographisches Institut).
Ellwood: The History of the Life of Thomas Ellwood etc., ed. by C. G. Crump. London 1900.
St. v. Gajšek: Milton and Cædmon. (Wiener Btrg. z. engl. Philol. XXXV). Wien und Leipzig 1911.
E. Gosse: Milton and Vondel in: Studies in the Literature of Northern. Europe. 1879.
W. Hayley: The life of Milton in 3 parts to which are added conjectures on the origin of Paradise Lost. London 1796.
J. W. Hales: Milton and Ovid. Mod. Philology I, 1 (1903).
R. Heinze: Virgils epische Technik. 2. Aufl. Leipzig 1908.
R. Kirsten: Studie über das Verhältnis von Cowley und Milton. Diss. Leipzig 1899.

E. B. Koster: Miltons Natuurgevoel. Nederl. Spectator 1895. p. 112.
H. Kraeger: Der Byronische Heldentypus (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. v. F. Muncker, VI) München 1898.
O. Kuhns: Dante's influence on Milton. Mod. Lang. Not. XIII (1908) p. 1ff.
G. Liebert: Milton. Studien zur Geschichte des englischen Geistes. Hamburg 1860.
B. Lott: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespear. Diss. Greifswald 1909.
Macaulay's Essays, ed. by A. J. Grieve. 2 vls. Everyman's Library London, Dent & Co.
J. H. B. Masterman: The Age of Milton, with introduction etc. by J. B. Mullinger. (Handbooks of Literature, Hales, Editor) London 1897.
J. Moers: De fontibus Paradisi Amissi Miltoniani. Diss. Bonn 1865.
J. J. Moolhuizen: Vondels Lucifer en Miltons Verloren Paradijs. s'-Gravenhage 1895.
A. Müller: Über Miltons Abhängigkeit von Vondel. Diss. Berlin 1891.
W. Münch: Die Entstehung des Verlorenen Paradieses. Prgr. Cleve 1874.
Th. Orchard: The Astronomy of Milton's Paradise Lost. Longmans 1896.
Ch. G. Osgood: The Classical Mythology of Milton's English Poems. (Yale Studies in English VIII) New York 1900.
Mark Pattison: Milton. English Men of Letters. London 1879.
E. Pommrich: Miltons Verhältnis zu Torquato Tasso. Diss. Leipzig 1902.
W. Raleigh: Milton. London 1900.
W. Rost: Die Orthographie der 1. Quartoausgabe von Miltons Paradise Lost. Diss. Leipzig 1892.
B. Scheifers: On the Sentiment for Nature in Milton's Poetical Works. Prgr. Eisleben 1901.
A. Schlesinger: Der Natursinn bei John Milton. Diss. Leipzig 1892.
M. Schlicht: On the influence of the Ancients to be tracted in Milton's Style and Language. Rosenberg 1873.
S. L. Sotheby: Ramblings in the Elucidation of the Autograph of Milton. London 1861.
V. P. Squires: Milton's Treatment of Nature. Mod. Lang. Not. IX (1894) p. 454.
A. Stern: Milton und seine Zeit. Leipzig 1877. 4 vls.
Sh. Turner: History of the Anglo-Saxons. Paris 1840.
L. Wiese: Miltons Paradise Lost. Berlin 1863.
L. A. Wood: The Form and Origin of Milton's Antitrinitarion Conception. Diss. Heidelberg 1911.
R. Wülker: Cædmon und Milton. Anglia IV, p. 401.
— Geschichte der englischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig und Wien 1906. 2 vls.

1. Kapitel.

Die Methode des Schaffens.

I. Quellen und Vorbilder.

Im Jahre 1727 veröffentlichte Voltaire sein „Essay on epic poetry", und hierin standen die merkwürdigen Worte: „Milton, as he was travelling through Italy in his youth, saw at Florence a comedy called 'Adamo', written by one Andreini. Milton pierced through the absurdity of that performance to the hidden majesty of the subject. . . . He took from that ridiculous trifle the first hint of the noblest work, which human imagination ever attempted"[1]). Diese Worte waren in England der Anlaß zu einem emsigen Suchen nach Miltons Quellen. Zachary Pearce (A review of the Text of Milton's P. L. etc. 1732/33) nimmt ein italienisches Trauerspiel 'Il Paradiso Perso' als Quelle an: Sterling (Poetical Works of Milton 1734) findet Anklänge an Fletchers „Locustae". 1750 erschien Lauders epochemachende Schrift „Essay on Milton's Use and Imitation of the Moderns in his P. L.". Lauder führt hierin eine Reihe von Autoren und Werken auf, die Milton als Quelle gedient haben sollen, und sucht durch Beispiele von Miltons Unselbständigkeit zu überzeugen. In seiner hämischen Weise setzt er seiner Arbeit die Worte Miltons als Motto voran: Things unattempted yet in prose or rhyme (I, 16). Nicht lange sollte er sich des Ruhmes erfreuen, Miltons Quellen aufgedeckt zu haben. Bereits im folgenden Jahr, 1751, veröffentlichte Rev. John Douglas einen Traktat: „Milton no Plagiary etc." Douglas weist u. a. nach,

[1]) Zitiert aus W. Münch: Entstehung des Verlorenen Paradieses. Pgr. Cleve 1874.

daß acht Zeilen, die Milton nach Lauder wörtlich dem Staphorstius[1]) entnommen haben soll, sich gar nicht bei diesem finden, vielmehr von Lauder dem Text des holländischen Geistlichen untergeschoben seien. Der bedauernswerte Lauder war durch diese Schrift gerichtet. Das Suchen nach den Quellen dauerte jedoch fort. 1796 stellte Hayley[2]) eine umfangreiche Liste der Quellen Miltons zusammen; Todd[3]) fügt 1801 noch einige Namen hinzu. Die Dissertation von Moers[4]) gibt beinahe ohne irgend welchen Zusatz die bereits von Todd aufgestellten Quellen wieder. Im Zusammenhang behandelte sodann Miltons Quellen Münchs oben zitierte Programmabhandlung. Seitdem sind in jüngerer Zeit mehrere Spezialarbeiten über einzelne Quellen erschienen; sie werden an passender Stelle genannt werden. — Wenden wir uns nunmehr zu den Quellen im einzelnen.

Miltons Hauptquelle ist die *Bibel.* Unser Dichter wuchs in puritanisch gesinnter Familie auf; so wurde ihm die Heilige Schrift von Jugend auf besonders ans Herz gelegt. Er zeigt daher eine staunenswerte Vertrautheit mit ihr, selbst in den entlegeneren Teilen. In erster Linie verdankt er ihr natürlich den Stoff zu seinem Epos. Die Schöpfung der Welt, Versuchung, Verführung, Fall und Bestrafung der beiden ersten Menschen, den Inhalt der Genesis also in einem großen Epos zu erzählen „in the very words of the Scripture“[5]) ist die Aufgabe, die er sich gestellt hatte.

---

[1]) Caspar Staphorstius, ein holländischer Geistlicher, hatte 1655 „Thriumphus Pacis“ veröffentlicht, ein Gedicht über den Friedensschluß Hollands mit England. Da Milton zu dieser Zeit Cromwells Sekretär war, muß er — nach Lauder — das Gedicht des Staphorstius kennen gelernt haben. Lauder führt auch zum Beweise seiner Behauptung Stellen an, die Milton dem Staphorstius entlehnt haben soll.

[2]) W. Hayley: The life of Milton in 3 parts to which are added conjectures on the origin of Paradise Lost. London 1796.

[3]) H. J. Todd: The poetical Works of John Milton. 6 vols. London 1801.

[4]) J. Moers: De fontibus Paradisi Amissi Miltoniani. Diss. Bonn 1865.

[5]) Mark Pattison: Milton. English Men of Letters. London 1879 p. 189.

Der Bibel verdankt Milton auch viele Einzelheiten, von denen einige nach Münch (l. c. p. 8f.) angeführt seien. Vielfach schließt er sich aufs engste an sein Vorbild an und liefert nur eine Übertragung des Bibelwortes in die Form des Blankverses. Dieses tritt besonders deutlich in Teilen der Schöpfungsgeschichte zutage. Die Verse VII, 387—398:

> And God said 'Let the waters generate
> Reptile with spawn abundant, living soul;
> And let fowl fly above the Earth, with wings
> Display'd on the open firmament of heaven!'
> And God created the great whales, and each
> Soul living, each that crept, which plenteously
> The waters generated by their kinds,
> And every bird of wing after his kind;
> And saw, that it was good, and bless'd them, saying,
> 'Be fruitful, multiply, and in the seas,
> And lakes, and running streams, the waters fill.
> And let the fowl be multiplied on the Earth!'

sind eine fast wörtliche Übersetzung aus Genesis 1,20—22. Ebenso verhält es sich mit VII, 519ff. u. Gen. 1,26; mit VIII, 494ff. u. Gen. 2,23—24; mit X, 116ff. und Gen. 3,10.

Wie meisterhaft Milton es versteht, sich ein in der Bibel gebrauchtes Bild anzueignen, zeigt die großartige Allegorie von Sünde und Tod in II.

Anklänge von Versen des P. L. an Bibelworte sind überaus häufig. „Heavens pavement, trodden gold" (I, 682) geht auf Offenb. Joh. 21,21 zurück, wie überhaupt die Schilderung des Himmels mannigfach an das 21. Kap. der Offenbarung erinnert. Die Bezeichnung der Engel „thrones, dominations, princedoms, virtues, powers" (II, 11: V, 601; X, 460) erinnert an Col. 1,16 und Römer 8,38—39; das Attribut des Gottessohnes „in him all his Father shone substantially expressed" (III, 139) an Hebr. 1,3. Die Bezeichnung der Engel als Augen Gottes (III, 650) findet sich Sach. 4,10. Noch eine ganze Reihe derartiger Anklänge findet sich in P. L.; eine vollständige Liste derselben ergäbe einen ausgedehnten Index.

Ein Umstand sei noch kurz erwähnt, für den ebenfalls die Bibel Vorbild war: die seraphische Sprache in P. L. Der

Dichter zeigt ein unverkennbares Streben, die gehobene Sprache der Bibel nachzuahmen.

Miltons zweite Hauptquelle ist die *antike Literatur*[1]). Das Leben unseres Dichters fällt in die englische Renaissance. Daher hatte auch Miltons Vater, ein hochgebildeter Mann, seinen Sohn für das Studium der klassischen Sprachen bestimmt und ihn auf die Schätze hingewiesen, die in der Literatur des Altertums aufgespeichert waren. Griechische und römische Schriftsteller bildeten daher stets eine Lieblingslektüre Miltons; ihr Einfluß auf unseren Dichter ist ganz bedeutend.

Dem Altertum verdankt Milton zunächst vieles in stofflicher Beziehung. Die Hölle in P. L. trägt deutlich die Spuren der antiken Unterweltsmythologie an sich, im besonderen geht sie auf Virgils Beschreibung des Tartarus zuzück (Aen. VI), dessen Vorbild wiederum Homer gewesen ist (Odys. XI). Styx, Acheron, Cocytus, Phlegeton und Lethe, Gorgo, Hydra und Chimära finden sich bei Milton und im antiken Tartarus. Das Motiv der gefährlichen Durchfahrt Satans zwischen Tod und Sünde am Ausgang der Hölle geht auf Odys. XII zurück. Das Abwägen von Satans Geschick in der goldenen Wage am Himmelszelt beim Kampf zwischen Gabriel und Satan (III) hat seinen Ursprung Ilias XXII, woselbst erzählt wird, daß Jupiter vor dem Kampf zwischen Hektor und Achilles den Ausgang in einer Wage wog. Die Beschreibung der Sünde erinnert an die der Scylla (Aen. III 424ff.), ihre Geburt aus dem Haupte Satans an die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus. Evas Spiegelung in IV hat vieles mit Ovids Geschichte von Narziß gemein; auf Ovid geht auch die Schlangenverwandlung in X zurück. Die Kämpfe im Himmel (VI) verraten deutlich ihr Vorbild, die Ilias. — Außerdem erinnern noch viele Einzelheiten in

---

[1]) M. Schlicht: On the Influence of the Ancients to be tracted in Milton's Style and Language. Rosenberg 1873. Ch. G. Osgood: The Classical Mythology of Milton's English Poems. (Yale Studies in English VIII). New York 1900. Fr. Buff: Miltons Parad. Lost in seinem Verhältnis zur Aeneide, Ilias und Odyssee. Diss. Leipzig 1904. J. W. Hales: Milton and Ovid. Mod. Philology I, 1. (1903).

P. L. an die antike Literatur. Wortschatz, Tropen, Gleichnisse und dergl. m. lassen deutlich den Einfluß des Altertums erkennen. Osgood und Buff führen eine Fülle solcher Anklänge an; ich begnüge mich, auf sie zu verweisen. — Die Schule der alten Epen ist endlich unverkennbar „in dem Hineinversetzen des Lesers mitten in die sich vollziehende Handlung, im Nachholen des vorher Geschehenen durch späteren Bericht, in dem Wechsel des Schauplatzes und des Interesses, und in der kunst- und reizvollen Verschlingung verschiedener Sphären und Handlungen". (Münch l. c. p. 4).

Kaum minder bedeutend als der Einfluß der antiken Literatur auf Milton ist der der *italienischen Literatur*. Milton beherrschte die italienische Sprache vollkommen; hatte er sich doch außer mit den klassischen Sprachen mit Hebräisch, Französisch und Italienisch beschäftigt; sein Gedicht „Ad patrem" klärt uns darüber auf. Außerdem war der Halbitaliener Karl Diodati, der Sohn eines italienischen Arztes, der sein Vaterland wegen seines protestantischen Glaubens verlassen und sich in England mit einer Engländerin verheiratet hatte, sein Jugendfreund. In Italien vollends verkehrte Milton mit den geistigen Größen des Landes und wurde so mit Sprache, Literatur und Volkscharakter des Landes aufs genaueste vertraut. Und wie Chaucer einst als ganz anderer Mensch nach seinem ersten Aufenthalt in Italien in die Heimat zurückkehrte, so auch Milton.

Besonders nahe liegt ein Vergleich Miltons mit *Dante*[1]. Ohne Zweifel ist auch Milton bei der Schilderung des Gartens Eden von Dantes Beschreibung des irdischen Paradieses beeinflußt worden. Münch (l. c. p. 13 f.) meint allerdings, die Phantasie zweier Dichter, die den paradiesischen Garten ausmalt, müsse notwendig auf wesentlich gleiche Züge kommen. Jedoch schon der Umstand, daß Dantes irdisches Paradies und Miltons Eden auf einem Berge liegen, scheint uns genügend den Einfluß Dantes auf Milton zu beweisen. Der Einwand, daß Hesekiel 28,13. 14 die Rede sei von dem „Lustgarten

[1]) O. Kuhns: Dante's influence on Milton. Mod. Lang. Not. XIII (1908) p. 1 ff.

Gottes" auf dem „heiligen Berge Gottes" ist nicht stichhaltig. Diese Bibelstelle ist viel zu entlegen, als daß sie Milton hätte im Sinn gehabt haben können; überdies wird man zugeben, daß, wenn auch Milton mit der Bibel aufs genaueste vertraut war, es viel wahrscheinlicher ist, der Dichter Milton sei eher beeinflußt worden von dem Dichter Dante als von einer so entlegenen Bibelstelle. Außerdem finden sich gerade bei der Beschreibung Edens noch viele andere Anklänge an Dante, die für eine Beeinflussung unseres Dichters durch den großen Italiener sprechen. — Des weiteren finden sich neben manchen anderen Einzelheiten noch Anklänge Miltons an Dante in der Diskussion theologischer, philosophischer, überhaupt wissenschaftlicher Fragen und in der allgemeinen Form dieser Diskussion. Ich verweise bez. der Beispiele hierfür auf Kuhns oben zitierte Arbeit.

Im Jahre 1600 ließ Fairfax sein „Godfrey of Bulloigne; or the recovery of Jerusalem" erscheinen, eine Übersetzung von Tassos „Gerusalemme Liberata". Fairfax' Übersetzung war sehr beliebt; dies um so mehr, als sie ein Meisterwerk ihrer Art war. Milton kannte sie sicherlich; möglich ist auch, daß er „G. L." bereits vor seiner Reise nach Italien im Urtext gelesen hat; in Italien hat er jedenfalls zweifelsohne das Werk des großen Italieners im Urtext kennen gelernt. Ein nicht unbedeutender Einfluß *Tassos* läßt sich daher bei Milton feststellen[1]). In der Tat haben auch die Herausgeber und Kommentatoren für keinen Dichter so viele Vergleichsstellen herausgefunden als gerade für Tasso.

Was die stoffliche Beeinflussung Miltons durch Tasso betrifft, so erkennen wir sie in der Schilderung der Hölle in I und II. Freilich verrät die Beschreibung der Hölle bei Milton ganz deutlich die Spuren der antiken Unterweltsmythologie; der Einfluß Tassos blickt aber ebenfalls durch. Wie in G. L. Pluto eine schwere Niederlage Gott gegenüber empfindet, so Satan in P. L.; wie Pluto die Seinen anfeuert, nicht zu verzagen, und sie zu neuen Taten ermutigt, so ruft

[1]) E. Pommrich: Miltons Verhältnis zu Torquato Tasso. Diss. Leipzig 1902.

Satan ebenfalls seinen Scharen kräftige Worte der Ermutigung zu. — Auch bez. der himmlischen Vorgänge macht sich der Einfluß des italienischen Dichters bemerkbar. In den beiden Himmelsszenen des G. L. sendet Gott einen Engel zu den Menschen, ein Motiv, das wir ebenfalls bei Milton finden. Man wird einwenden, daß dieses Motiv auf die Bibel zurückgehe. Zweifelsohne ist es auch bei Tasso auf die Bibel zurückzuführen, aber man wird zugeben, daß „ganz anders als die Bibel auf Milton die dichterische Schilderung der Ereignisse im Himmel durch Tasso wirken mußte; zum mindesten bestand ihre Bedeutung für ihn darin, daß sie ihm den Beweis lieferte, wie man solche überirdischen Vorgänge in einer christlichen Dichtung darstellt" (Pommrich l. c. p. 41). — In Naturschilderungen war Tasso ebenfalls Miltons Vorbild. Die Natur, vor allem herrliche Morgen- und Abendschilderungen, die sich bei Tasso ungemein oft finden, nie aber ermüdend wirken, in prächtigsten Farben zu zeichnen, ist Tassos anerkannte Meisterschaft. Wie sehr Milton hierin seinem Vorbild nachstrebte, mögen die beiden folgenden, aus Pommrich (l. c. p. 64.) zitierten Beispiele einer Morgen- und Abendschilderung zeigen:

Now Morn, her rosy steps in the eastern clime
Advancing, sow'd the earth with orient pearl.
When Adam waked, so custom'd: for his sleep
Was aery light, from pure digestion bred,
And temperate vapours bland, which the only sound
Of leaves and fuming rills, Aurora's fan
Lightly dispersed, and the shrill matin song
Of birds on every bough. P. L. V, 1 ff.

Non si destò sin che garrir gli angelli
Non sentì lieti e salutar gli alberi,
E mormorar il fiume e gli arboscelli,
E con l'onda scherzar l'aura e co' i fiori. G. L. VII, 5.

Now came still evening on, and Twilight gray
Had in her sober livery all things clad;
Silence accompanied; for beast and bird,
They to their grassy couch, these to their nests
Were slunk. P. L. IV, 598 ff.

Sorgea la notte intanto, e sotto l'ali
Ricopriva del cielo i campi immensi;
E'l sonno, ozio dell'alme, oblio de'mali,
Lusingando sopia le cure e i sensi. G. L. VIII, 57.

Armidens Zaubergarten, der Höhepunkt aller Naturschilderungen Tassos, hat neben Dante manche Züge für das Paradies in P. L. hergegeben. — Tassos Einfluß zeigt sich auch in Einzelheiten. Ganz ähnliche Ausdrücke, Gleichnisse und Bilder u. a. m. finden sich wie bei Tasso, so auch bei Milton, und zeugen von einem Einfluß des älteren Dichters; Pommrich führt viele derartiger Anklänge Miltons an Tasso an. — Wir müssen noch ein weiteres Werk Tassos nennen, das für Milton in formeller Hinsicht von Bedeutung ist: die „Sette Giornate del Mondo Creato". Durch dieses Werk wurde Milton bestimmt, an Stelle des bisher gebrauchten Reimverses den reimlosen Vers im Epos zu verwenden.

Der Einfluß *Ariosts* und *Petrarcas* ist naturgemäß gering. Das romantische Epos Ariosts konnte dem Dichter eines durch und durch biblischen Epos nichts bieten; von den Sonetten und Kanzonen Petrarcas ganz zu schweigen. Der Einfluß, den man herausgefunden hat, erstreckt sich daher fast nur auf einige Wortverbindungen und naheliegende Bilder. So stimmt z. B. Miltons „Things unattempted yet in prose or rhyme" (I, 16) fast wörtlich mit Ariosts „Cosa non detta in prosa mai, nè in rima" (Orl. Fur. I, 2) überein. Etwas deutlicher erinnert Milton an Ariost bei der Schilderung des Narrenparadieses (III, 496 ff.) und darin, daß er Satan das Geschütz erfinden läßt[1]). Das letztere Motiv taucht bei Ariost wohl zum ersten Male in der Literatur auf, war aber nach ihm von Spenser u. a. gebraucht, so daß sein Ursprung bei Milton nicht ganz sicher ist.

Eingangs ist gesagt, daß Voltaire in seinem „Essay on epic poetry" behauptet, Milton habe den ersten Anstoß zu seinem Werk von Andreinis „Adamo" erhalten. Läßt sich

[1]) Erwähnt sei hier, daß der „Orlando Furioso" 1591 von Harrington ins Englische übersetzt worden ist. Diese Übersetzung ist Milton sicher nicht unbekannt gewesen.

in der Tat ein Einfluß *Andreinis* auf Milton feststellen? Andreini und Milton schöpfen beide ihren Stoff aus der Bibel: eine gewisse Übereinstimmung im Gang der Handlung ist damit naturgemäß gegeben; daraus zu schließen, Milton sei in stofflicher Beziehung von Andreini beeinflußt, ist verkehrt. Eher läßt sich ein Einfluß in bezug auf Einzelheiten erkennen. Milton kannte das Stück, hat möglicherweise einer Aufführung beigewohnt; sein reger Geist wird daher einzelne schöne Stellen des „Adamo" in Erinnerung behalten haben. Die Anklänge von Einzelheiten an Andreini können hierin ihren Grund haben. Wiederum sind dieselben nicht derart, daß sie ein endgültiges Urteil zuließen darüber, daß P. L. vom „Adamo" tatsächlich beeinflußt sei; vielmehr braucht keine der Parallelstellen anders als durch reinen Zufall entstanden zu sein. Ich führe einige solcher Parallelen nach Münch (l. c. p. 19) an. Es erinnert z. B. die Verführungsrede Evas (IX, 856 ff.) an die bei Andreini:

Eccoti Adamo il pomo.
Che sai dir? Io gustai, nè son già morta.
Ah, che viver dovrassi,
Anzi farsi nel ciel simili à Dio;
Ma pria convien, che 'l pomo
Tutto frà noi si gusti,
Indi poscia gustato
A bel trono di rai trono stellato
Ne condurran gli Angeli lieti à volo . . .

P. L. I, 545 ff. hat Ähnlichkeit mit Satans Beschreibung des Triumphs der Dämonen im „Adamo" III, 4:

Ecco di novo ventilar ne l'aura
Gl' infernali vessilli,
Ecco i suoni festanti,
Ecco le voci tante
Che ialzandosi al ciel gridan Vittoria.

Vgl. ferner „the angelic squadron", (IV, 977) mit „l'angeliche squadre"; „their branches gemmed their blossoms (VII, 325) mit „ecco il frutto gemmato"; „And sowed with stars the Heaven, thick as a field" (VII, 358) mit „Se 'l celeste Cultore Che i bei campi del cielo Seminati ha di stelle".

Außer den genannten soll Milton noch von vielen *anderen italienischen Dichtern* beeinflußt worden sein; Hayleys und Todds Liste dieser Dichter ist sehr umfangreich. Die Übereinstimmung Miltons mit diesen Dichtern gründet sich meist nur auf eine Übereinstimmung des Stoffes. Es ist jedoch zu bedenken, daß Dichter, die einen ähnlichen Stoff behandeln, diesen insgesamt aus der gemeinsamen Quelle der Bibel schöpfen; daß ferner dieser Stoff jener Zeit besonders nahelag. Die Haltlosigkeit der Behauptung, Milton sei von jenen, zumeist ganz unbedeutenden Dichtern beeinflußt, liegt dann auf der Hand. Selbstverständlich hat die Spitzfindigkeit der Kommentatoren auch übereinstimmende Einzelheiten herausgefunden; doch sind dies meist allgemeine Wortverbindungen, die jeder andere Dichter auch gebraucht. Die Namen all dieser Dichter hier wiederzugeben, erübrigt sich; sie finden sich gedruckt bei Masson, vol. II, p. 15[1]).

In jüngster Zeit ist eine neue Quelle Miltons genannt worden, *Bernardino Ochinos* „Tragoedie or Dialoge" (1549), und in der Tat führt Wood in seiner Dissertation[2]) triftige Gründe dafür an, daß Milton bei der Abfassung der Versammlungen in P. L. und P. R., vor allem des Teufelsrates im II. Buche von P. L. von Ochino beeinflußt sei. Durch eine Nebeneinanderstellung Miltons und Ochinos wird Wood zu der nicht unwahrscheinlichen Behauptung geführt, „that the 'Tragoedie' has furnished Milton with the principal background, and many of the leading characteristics of those various Council Meetings, which are so aptly described in P. L. and P. R." Daß Milton in dieser Beziehung auch noch von anderen, so von Vondel und Tasso, beeinflußt sei, leugnet Wood keineswegs; nur nimmt er — und dies wohl mit Recht — für Ochino in Anspruch, daß dieser den Löwenanteil an diesem Einfluß habe. „The influence of Tasso or Vondel if opposed to that of Ochino could have only had a subordinate value

[1]) D. Masson: The Poetical Works of John Milton. 3 vols. London 1910.

[2]) L. A. Wood: The Form and Origin of Milton's Antitrinitarian Conception. Diss. Heidelberg 1911. p. 50ff.

in determining the scenes which Milton gives us. The fact is, he may have known the accounts of all three writers, and been influenced by each turn. If this is true, then the 'Tragoedie' of Ochino bore the palm." (Wood, l. c. p. 67.)

Es ist natürlich, daß Milton, der über eine selbst für jene Zeit staunenswerte Belesenheit verfügte, mit der Literatur seines Vaterlandes wie kaum ein zweiter vertraut war. Betrachten wir nun die Quellen, die Milton aus der *englischen Literatur* zugeflossen sind.

Als älteste Quelle werden die unter dem Namen *Cædmons* gehenden Gedichte „Genesis" und „Christ und Satan" genannt[1]). Sharon Turner äußerte 1807 als erster diese Vermutung, der sich nach ihm noch andere wie Wiese und Stern anschlossen[2]). Indes, als Milton 1641 P. L. entwarf, da war von dem Text der Genesis-Paraphrase noch nichts bekannt; nur die Legende vom northumbrischen Kuhhirten, dem plötzlich die Dichtergabe verliehen war, konnte man im Beda lesen. Diese hatte Milton allerdings gelesen, wie eine Eintragung in sein Common-Place Book[3]) beweist; weiter aber wußte er von Cædmon nichts. Nun wurde der Text der Paraphrase von Franciscus Junius 1655 in Amsterdam unter dem Titel „Cædmonis Monachi Paraphrasis Poetica Genesios ac praecipuarum Sacrae Paginae Historiarum abhinc annos MLXX Anglo-Saxonice conscripta, et nunc primum edita a Francisco Junio" veröffentlicht. Einige Exemplare dieser Veröffentlichung gelangten nach England. Daß Milton in den Besitz eines

[1]) R. Wülker: Cædmon und Milton. Anglia IV, p. 401. Stephanie v. Gajšek: Milton und Cædmon. Wiener Beiträge z. engl. Philol. XXXV. Wien und Leipzig 1911. Rez. Anglia Bbl. 23, p. 270ff. D. Masson: Poetical Works of J. Milton. 3 vols. London 1890. vol. II, p. 140 ff.

[2]) Sharon Turner: History of the Anglo-Saxons. Paris 1840. vol. III, p. 186 Anm. L. Wiese: Miltons Paradise Lost. Berlin 1863. p. 9. A. Stern: Milton und seine Zeit. Leipzig 1877. 4 vols. vol. IV, p. 59.

[3]) A Common-Place Book of John Milton, ed. by A. J. Horwood. Printed for the Camden Society 1877. — Die Eintragung (l. c. p. 6) lautet: De poetâ Anglo subitô divinitùs facto mira, et perplacida historiola narratur apud Bedam, Hist. l. IV, c. 24.

solchen Exemplares gelangte, ist bei seinem regen Interesse auf literarischem Gebiet an sich nicht unwahrscheinlich. Es drängt sich dann sogleich die Vermutung auf, daß das Wiederauftauchen der Gedanken an P. L. in Milton um die Mitte der fünfziger Jahre möglicherweise mit dem Erscheinen der Paraphrase in Zusammenhang stehen könnte, und daß dies dann zum Beginn der Arbeit an P. L. im Jahre 1658 geführt hätte. Allein, es ist nicht anzunehmen, daß bei der damaligen Unkenntnis des Altenglischen Milton altenglisch in dem Umfange verstanden habe, um ein altenglisches Gedicht lesen zu können; überdies war er 1655 seit drei Jahren erblindet, einen Kundigen aber, der ihm den Text hätte vorlesen und auslegen können, wird er schwerlich gefunden haben. Vollends, hätte Milton die unter Cædmons Namen gehende Paraphrase gekannt, so hätte er den Dichter und sein Werk, wie Wülker bemerkt, zweifelsohne in seiner englischen Geschichte genannt; denn Milton ist in seiner englischen Geschichte zu literarischen Bemerkungen stets geneigt. Der Umstand, daß er Cædmon nicht nennt, erweist eben, daß er dessen Werke gar nicht gekannt hat; und Bedas Erzählung vom northumbrischen Kuhhirten wird er für wenig mehr als eine von den Mönchen der Kirche zu Nutz und Frommen erfundene Legende gehalten haben. Was anders überhaupt hat zu der Vermutung einer Beeinflussung Miltons durch Cædmon geführt als allein eine gewisse Ähnlichkeit des Stoffes. Diese aber war, wie bereits bei den italienischen Dichtern erwähnt wurde, schon dadurch gegeben, daß alle Dichter, die diesen Stoff behandelten, aus derselben Quelle schöpfen mußten, der Bibel und allenfalls auch aus der Tradition. Natürlich hat man auch übereinstimmende Einzelheiten herausfinden wollen. Stephanie v. Gajšek hat sich der Mühe unterzogen, sämtliche Parallelstellen zusammenzutragen, und stellt hiernach einen ziemlich großen Einfluß Cædmons auf Milton fest. Mich indes vermag dieses Parallelstellenmaterial trotz seiner Fülle nicht zur Ansicht der Verfasserin zu bekehren. Viele der Parallelstellen sind durch die Verwandtschaft des Stoffes bedingt, finden sich überdies auch, wie die

Verfasserin selbst zeigt, noch anderswo; für viele andere kann ich überhaupt keine Ähnlichkeit zwischen beiden Parallelen entdecken; im übrigen muß ich mit dem Rezensenten des Frl. v. Gajšek (Anglia Bbl. XXIII) bekennen, daß offenbar die Verfasserin „zu viele Ähnlichkeiten hat entdecken wollen".

Wir kommen zu *Spenser*. Die Zahl der aufgefundenen Parallelen zwischen Milton und Spenser ist groß. Auf den ersten Blick mag dies verwundern; kann man sich doch kaum eine tiefere Kluft vorstellen als zwischen dem Sänger des biblischen Epos und dem allegorischen Romantiker. Bei näherer Betrachtung ist die Sache leicht verständlich. Spenser war erst zehn Jahre tot, als Milton geboren wurde. Man stand daher in Miltons Jugendzeit noch im Banne des Romantikers. Milton las in seiner Jugend nicht nur Spensers Werke, sondern begeisterte sich auch für sie. Vieles, besonders die Schilderung des Wunderbaren, des Zauber- und Geisterhaften regte seine jugendliche Phantasie mächtig an, und später, als er, ein gereifter Mann, am P. L. arbeitete, da mag manche Erinnerung an den Dichter seiner Jugendzeit wieder wach geworden sein. Einige solcher Anklänge von P. L. an Spenser seien nach Münch (l. c. p. 22) hier wiedergegeben.

. . . incumbent on the dusky air,
That felt unusual weight; . . . P. L. I, 226.
And with strong flight did forcibly divyde
The yielding ayre, which nigh too feeble found
Her flitting parts, and element unsound
To bear so great a weight. Fair. Queen I, XI, 8.

. . . The broad circumference (of his shield)
Hung on his shoulders like the moon, . . . P. L. I, 286.
And on her shoulder hung her shield,
. . . . . .
As the faire Moone in her most full aspect. F. Q. V, V, 3.

Semblance of worth, not substance, . . . P. L. I, 529.
Full lively is the semblaunt, though the substance dead. F. Q. II, IX, 2.

Heaven's cheerful face. P. L. II, 490.
Heavens chearefull face. F. Q. II, XII, 34.

Auch an *Shakespeare* finden sich Reminiszenzen; doch sind diese an Zahl nicht bedeutend. Vgl. z. B. die folgenden (nach Münch, l. c., p. 22 mitgeteilt):

There rest, if any rest can harbour there. P. L. I, 185.

Here let us rest, if this rebellious earth
Have any resting. Rich. II., V 1, Z. 5.

Hurling defiance toward the vault of Heaven. P. L. I, 669.

Defiance, traitors, hurl we in your teeth. Jul. Caes. V 1, Z. 64.

. . . our final hope
Is flat despair. P. L. II, 142.

Our hap is loss, our hope but sad despair. King Henr. VI. (3. Teil), II 3, Z. 9.

Außerdem gibt es bei Milton noch Anklänge an eine ganze Reihe von *Dichtern der elisabethanischen Zeit und Zeitgenossen.* Es finden sich Reminiszenzen an Greene, Lodge, Marlowe, an Ben Jonson und Fletcher, an Drayton, Hall, Donne, Phineas Fletcher und Drummond, an Herrick und *Cowley.* Besonders mit letzterem liegt ein Vergleich unseres Dichters nahe[1]). In der Tat erinnern an den Dichter der „Davidëis“ nicht bloß einige Einzelheiten in P. L., sondern auch in stofflicher Hinsicht scheint sich in bezug auf Hölle, Himmel, Schöpfungsbericht und menschliche Verhältnisse der Einfluß Cowleys zu verraten; Kirsten führt Beispiele hierfür an. Vielleicht hat auch Kirsten nicht ganz unrecht, wenn er (l. c. p. 117ff.) vermutet, daß das Wiederauftauchen der Gedanken an den vor Jahren zurückgelegten Entwurf zu P. L. in Milton um die Mitte der fünfziger Jahre mit dem Erscheinen der „Davidëis“ (1656) in Beziehung zu bringen ist, und daß Milton möglicherweise unter diesem Einfluß die Form des Epos wählte, obwohl er vor Jahren den Stoff zu P. L. als Entwurf zu einem Drama fixiert hatte. Solange wir jedoch keine diesbezügliche Brief- oder zeitgenössische Notiz haben, darf eine solche Vermutung keinen Anspruch auf Tatsächlichkeit machen.

[1]) R. Kirsten: Studie über das Verhältnis von Cowley und Milton. Diss. Leipzig 1899.

Ins Gebiet der französischen Literatur führt uns ein Werk, das ebenfalls für Milton und sein P. L. von Bedeutung ist: *Sylvesters* Übersetzung von *Dubartas'* „La sepmaine de la création". Dieses Werk war in Miltons Jugendzeit seines frommen Inhaltes wegen ein Lieblingsbuch aller puritanischen Familien. Unser Dichter kannte und schätzte es und hat aus dieser Jugendlektüre wohl die erste Anregung zu seinem späteren Lebenswerk empfangen. Jedenfalls hat es ihn, als 1641 die letzte Folioausgabe der Werke Dubartas' in der Übersetzung von Sylvester erschien (Du Bartas his Diuine Weekes and Workes with a compleate Collection of all the other most delightfull Workes translated and written by y^t^ famous Philomusus Josvah Sylvester Gent. London, printed by Robert Young with Additions. 1641), angeregt, die ihn bewegenden Pläne aufzuzeichnen, und ihn auf den Stoff des P. L. ganz besonders hingewiesen (cf. p. 22). Nicht mit Unrecht nennt daher Dunster[1]) diese Übersetzung „the prima stamina of P. L."; keineswegs ist Sylvesters Einfluß als „unqualified statement"[2]) zu bezeichnen. Dieser Einfluß macht sich überdies auch in Einzelheiten geltend. Wir finden in P. L. deutliche Anklänge an Dubartas-Sylvester; die folgenden Stellen (nach Münch, l. c. p. 24 f.) beweisen es.

Which tempted our attempt, and wrought our fall.	P. L. I, 642.
She dared, and did attempt to tempt me too.	Sylv. p. 827. (Ausg. 1621).
. . . many a row	
Of starry lamps and blazing cressets.	P. L. I, 728.
(stars) the heaven's bright cressets.	Sylv. p. 74.
For eloquence the soul, song charms the sense.	P. L. II, 556.
The soule charm image of sweet eloquence.	Sylv. p. 263.
. . . . Death	
Grinned horrible a ghastly smile.	P. L. II, 846.
One, grinning ghastly, in his visage grim,	
Showes, dead, the rage that living sweld in him.	Sylv. p. 1015.

[1]) Ch. Dunster: Considerations on Milton's early reading and the prima stamina of his Paradise Lost etc. 1800.

[2]) Chambers: Cyclopædia of Eng. Literature. 3 vols. London 1901 vol. I, p. 345 (Josua Sylvester).

shaggy tops.	P. L. VI, 645.	
ders. Ausdr.	Sylv. p. 30.	
powered with stars	P. L. VII, 581.	
ders. Ausdr.	Sylv. p. 76.	
between two crystal walls	P. L. XII, 197	(ausgesagt vom Roten Meer).
wals of crystall.	Sylv. p. 363	(von demselben Meer).

Außer all den genannten Dichtern aus der antiken, italienischen und englischen Literatur wird noch eine ganze Reihe *anderer Dichter* angeführt. Lauder hat neben anderen Kritikern und Kommentatoren, vor allem neben Hayley und Todd, das zweifelhafte Verdienst, die meisten derselben ans Licht gezogen zu haben. Da werden genannt: Poemata Sacra (1633) von Andreas Ramsay, einem Edinburger Geistlichen; Adamus Exul von dem Niederländer Hugo Grotius; Sarcotis (1644) von Masenius, einem deutschen Jesuiten; Bellum Angelicum von Friedrich Taubmann, einem deutschen Kleriker; De origine mundi von Alcimus Avitus, Erzbischof von Vienne; Lacrymae Adami von Gazaeus (Antwerpen 1629) u. a. m. Es verlohnt sich nicht, näher darauf einzugehen; die Übereinstimmung mit Milton beruht fast nur auf einer Übereinstimmung des Stoffes, die, wie schon mehrfach betont wurde, durch die gemeinsame Quelle, die Bibel, gegeben war.

Ein anderer Dichter muß noch erwähnt werden, dessen Einfluß auf Milton gerade in den letzten 50 Jahren Gegenstand der Diskussion gewesen ist: *Joost van den Vondel.* Edmundson[1]) schreibt Vondel einen ganz bedeutenden Einfluß auf Milton zu und legt dies an der Hand einer Übersetzung der Verse Vondels dar. Dabei begeht er freilich den Fehler, die holländischen Alexandriner nicht durch Alexandriner, sondern durch Blankverse wieder zu geben, wobei er dann noch geschickt Miltonsches Wortmaterial verwendet. Auf

[1]) G. Edmundson: Milton and Vondel, a Curiosity of Literature, London 1885; Ders.: Milton and Vondel. Academy XXXVIII (1890), p. 613.

diese Weise gelingt es ihm, auffallende Übereinstimmungen zwischen beiden darzutun. In seiner Dissertation weist Müller[1]) viele der von Edmundson behaupteten Anklänge Miltons an Vondel zurück, ohne indes einen Einfluß Vondels auf Milton in Abrede stellen zu können. Es ist in der Tat unleugbar: eine gewisse Übereinstimmung besteht zwischen dem „Lucifer" des Vondel und dem Paradise Lost, die aber wiederum nur in der gemeinsamen Quelle beider Dichter ihren Grund hat. „In algemeenheden", bemerkt Moolhuizen[2]) mit Recht, „komen Milton en Vondel overeen; in bijzonderheden niet. Dat er overeenkommst is, kommt hier van daan, dat beide dichters uit eene en dezelfde bron putten: beide volgen den Bijbel".

II. Das Eigene.

Aus dem im vorigen Abschnitt gesagten möchte es fast scheinen, als ob Milton aus allen Literaturen die schönsten Blumen gepflückt und für sich verwendet hätte, als ob sein Epos eine Schatzkammer gesammelter Kleinodien wäre. In der Tat haben in England verbohrte Kritiker des 18. Jahrhunderts nichts anderes darin erblicken wollen; nennt doch der bedauernswerte Lauder Milton den schlechtesten und größten aller Plagiatoren, — „denique poetam fuisse impudicissimum plagiarum" (Moers l. c. p. 4). Es ist wahr, Milton hat seinen Stoff nicht frei erfunden, er hat ihn aus Quellen geschöpft, und die Kritik hat diese Quellen aufzusuchen. Keineswegs ist dieses Aufsuchen der Quellen „laborious nonsense" (Masson l. c. (1910), vol. II p. 15) zu nennen. Muß denn mit dem Auffinden irgendwelcher Quellen zugleich

[1]) A. Müller: Über Miltons Abhängigkeit von Vondel. Dissertation Berlin 1891.

[2]) J. J. Moolhuizen: Vondels Lucifer en Miltons Verloren Paradijs. s'-Gravenhage 1895, p. 121. Vgl. zu der Frage Milton-Vondel weiterhin: E. Gosse: Milton and Vondel in: Studies in the Literature of Northern Europe. 1879. R. Buddensieg: Der Fall der Engel bei John Milton und Joost van den Vondel. Grenzboten 1877. II. Semester, 1. Bd. p. 241ff. G. Dufflou: Milton and Vondel. Academy XLVII (1895), p. 379.

die Originalität des Dichters geleugnet werden? Ein Molière nahm seinen Stoff, wo er ihn fand; Goethe hat fremde Stoffe benutzt; Shakespeare hat fast keinen Stoff selbst erfunden, niemand aber wird Troilus und Cressida ein Plagiat aus Homer nennen. Und wenn diese Dichter das Recht haben, fremde Stoffe benutzen zu dürfen, ohne ihre Originalität geleugnet zu sehen, sollten wir da Milton nicht dasselbe Recht zubilligen? Auch er durfte, in der Art, wie er es getan hat, einen fremden Stoff benutzen. Er bleibt trotz alledem ein originaler Dichter wie wenige andere. Seine Künstlerschaft bleibt von fremden Mustern unerreichbar weit verschieden.

Aber, so kann man einwenden: zugegeben, daß Milton auch den fremden Stoff habe benutzen dürfen, da dieser einmal in der Bibel vorlag, so hätte er doch seine Vorbilder in Einzelheiten, in Bildern, Redewendungen und dgl. m. nicht ausbeuten dürfen. Indes, die Anklänge an andere Dichter, die sich unstreitig in P. L. finden, sind m. E. Milton in der Mehrzahl unbewußt in die Feder geflossen, sind einfach Reminiszenzen aus seiner ungemein großen Literaturkenntnis.

Unsere Ansicht über Miltons Selbständigkeit bzw. seine Abhängigkeit von seinen Quellen und Vorbildern ist die: es gibt für Milton nur eine Quelle, die Bibel. Ihr entnahm er den Stoff, verarbeitete ihn und jenen, den er bei Dichtern fand, die denselben Gegenstand behandelten und aus derselben Quelle schöpften, zu einer selbständigen Neuschöpfung. In welcher Weise er dies getan hat, werden die folgenden Kapitel zeigen. Die mehr oder weniger wörtlichen Anklänge von Einzelheiten an andere Dichter, die Gräzismen, Latinismen und Italianismen, die Bilder, Redewendungen u. dgl. m. sind Reminiszenzen und von Milton zum allergrößten Teil unbewußt gebraucht.

III. Die Arbeitsweise[1]).

Als Milton im August 1639 aus Italien zurückkehrte,

[1]) Masson l. c. (1910) vol. II, p. 16ff.; Pattison l. c., p. 168ff. J. H. B. Mastermann: The Age of Milton, with an introduction etc. by J. B. Mullinger (Handbooks of Literature, Hales, Editor) p. 47ff. London 1897.

hegte er den Plan, seinem Volke ein Epos zu schenken, das seinen Stoff aus der englischen Sagengeschichte schöpfen sollte; König Artus und die Ritter seiner Tafelrunde sollten darin verherrlicht werden. In Italien schon hatte dieser Plan Milton beschäftigt; im „Mansus“ spielt er Vers 78—84 darauf an. Dieser Plan fesselte ihn auch noch unmittelbar nach seiner Rückkehr nach England: Beweis dafür sind die Verse 155—178 des „Epitaphium Damonis“, des Grabgedichtes auf den Jugendfreund Karl Diodati, das Milton im Jahre 1639, nachdem er den englischen Boden wieder betreten hatte, dichtete. Ein Epos zu schaffen, das die Sagengeschichte von König Artus zum Inhalt hat, ein nationales Epos also, ist das Ziel, das unser Dichter gegen Ende des Jahres 1639 fest im Auge hat!

In der Folgezeit hat dieser Plan von seiner Festigkeit eingebüßt. Milton wird schwankend bzgl. des Stoffes und der Form. Den Artusstoff gibt er bald vollständig auf: jetzt fesselt ihn nicht mehr ein Stoff aus der englischen Sagengeschichte, sondern die wirkliche Geschichte seines Volkes reizt ihn. Daneben besitzt allerdings die Bibel eine große Anziehungskraft für ihn. Was die Form betrifft, so verharrt er nicht mehr so fest beim Epos; Drama und Lyrik scheinen ihm ebenfalls geeignet. All dies erfahren wir aus der Einleitung des 2. Buches von „Reason of Church Government“, einem 1641 geschriebenen Pamphlet. Jetzt, 1641, redet Milton nur noch von „irgend einem“ (something) großen poetischen Werk, das er seinem Volke schenken will: der feste Plan von einst, ein Epos über den Artusstoff, ist geschwunden. Sein Schwanken in dieser Zeit verdeutlicht uns die folgende Stelle aus „Reason of Church Government“: „. . . I might perhaps leave something so written to aftertimes as they should not willingly let it die. . . .Time serves not now, and perhaps I might seem too profuse to give any certain account of what the mind, at home in the spacious circuits of her musing, hath liberty to propose to herself, though of highest hope and hardest attempting: whether that Epic form whereof the two poems of Homer, and those

other two of Virgil and Tasso, are a diffuse, and the book of Job a brief, model . . . or whether those Dramatic constitutions wherein Sophocles and Euripides reign . . . or Odes and Hymns[1])." Epos, Drama oder Lyrik, nationaler oder biblischer Stoff, sind die Fragen, zwischen denen unser Dichter nach eigenem Bekenntnis um diese Zeit schwankt.

Aus der Lektüre der autobiographischen Notizen in der Einleitung des 2. Buches von „Reason of Church Government" gewinnt man den Eindruck, als ob dem Dichter, als er diese Zeilen schrieb, bestimmte Pläne und Entwürfe vorgelegen hätten. Dem ist in der Tat so; die Entwürfe sind uns erhalten. In der Bibliothek des Trinity College, Cambridge, wird ein Band von 54 Blättern aufbewahrt, die alle mit Ausnahme von 8 leeren Blättern Entwürfe von Miltons eigener Hand enthalten. Für uns von Interesse sind die Blätter 35—41; sie enthalten in Form einer Liste Titel und Entwürfe zu etwa 100 Dramen. 60 Stoffe dieser Dramenentwürfe sind der Bibel entnommen, davon 52 dem Alten, 8 dem Neuen Testament. Den biblischen Stoffen folgt eine Liste, betitelt „British Trag.", 33 Titel und Entwürfe zu Tragödien aus der Geschichte des englischen Volkes vom Ende der Römerherrschaft bis zur normannischen Eroberung. Beachtenswert ist, daß unter diesen „British Tragedies" nichts vom König Artus erwähnt ist; vielmehr sind Vortigern, Edwin von Nordhumbrien, Eduard der Bekenner, Harold u. a. m. die Hauptheiden. 5 Stoffe endlich sind der schottischen Geschichte entlehnt; ihre Liste führt den Titel „Scotch Stories, or rather British of the North Parts". Diese Blätter mit den Dramenentwürfen bestätigen uns das Schwanken zwischen den einzelnen Stoffen, das uns der Dichter in „Reason of Church Government" bekannte. Aber noch mehr: Diese Blätter zeugen deutlich davon, daß Milton jetzt ernstlich dem Drama zuneigte.

Eine wie große Mannigfaltigkeit nun auch der Stoff der Dramenentwürfe zeigt, so geht doch aus den Aufzeichnungen

[1]) The Prose Works of Milton. Bohn's Standard Library. vol. II p. 478. London 1848

hervor, daß Milton für einen Stoff eine ganz besondere Vorliebe zeigte, nämlich für den Stoff des P. L., der sich bereits unter diesem Namen verzeichnet findet. Nicht nur, daß er in der Liste der Dramenentwürfe eine exponierte Stellung einnimmt — er steht an erster Stelle —, sondern auch, daß er in vier Skizzen behandelt ist, von denen zwei bereits ziemlich ausführlich den Gang der Handlung zeigen, läßt auf Miltons Vorliebe für diesen Stoff schließen [1]).

Milton hatte sich jedoch nicht damit begnügt, die Entwürfe zu diesem ihm offenbar besonders am Herzen liegenden Stoff niederzuschreiben; er war noch weiter gegangen und hatte schon einige Verse, die den Eingang der Tragödie bilden sollten, gedichtet. Wir erfahren dies aus einer Lebensbeschreibung Miltons, die sein Neffe Edward Phillips der englischen Ausgabe von Miltons „Letters of State“ (1694) vorangestellt hat. Phillips schreibt da: „In the Fourth Book of the Poem there are six [ten?] verses, which several years before the Poem was begun, were shown to me, and some others, as designed for the very beginning of the said tragedy.“ Die von Phillips erwähnten 6 [10?] Verse stehen jetzt P. L. IV, 32—41.

Es handelt sich jetzt darum, die Aufzeichnung der Liste der Entwürfe, sowie die der Verse zu datieren. Masson behauptet, Milton habe sich in den Jahren 1639—1642 Entwürfe aufgezeichnet „from day to day, as they struck him in the course of his readings“. Wir können uns dieser Ansicht nicht ganz anschließen. Daß nämlich Milton im Jahre 1639 keine neuen Entwürfe aufgezeichnet hat, dürfen wir als ganz sicher annehmen. Unser Dichter wollte doch, im August dieses Jahres nach England zurückgekehrt, ein nationales Epos schaffen; der in Italien gefaßte Plan aber

[1]) Die 4 Dramenentwürfe zu P. L. sind abgedruckt bei Masson l. c. (1910) vol. II p. 17f. Faksimiles dieser 4 Entwürfe bei S. L. Sotheby, Ramblings in the Elucidation of the Autograph of Milton. London 1861. Ein Faksimile des 4. (Haupt-) Entwurfs bei R. Wülker, Geschichte der englischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig und Wien 1906, vol. I, Beilage zwischen pp. 372 373.

wird vorderhand in England noch nicht aufgegeben; das „Epitaphium Damonis“ ist Beweis dafür. Und weiter: Milton wollte ein Epos schaffen; in den Entwürfen haben wir nur Dramenentwürfe vor uns. Es ist nicht anzunehmen, daß Milton, nachdem er eben seinen Landsleuten verkündet hatte, er wolle ein nationales Epos schreiben, nun alsogleich bei seiner Lektüre neue Stoffe, und noch dazu als Entwürfe zu Dramen fixierte. Dies bewegt uns, das Aufzeichnen neuer Entwürfe noch nicht ins Jahr 1639 zu verlegen. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß Milton im folgenden Jahre, 1640, neue Entwürfe aufzeichnete, wie seine Lektüre sie ihm lieferte. In diesem Jahre wird er sich von dem festen Gedanken an die Form des Epos frei gemacht und sich allmählich dem Drama zugewandt; wird er den Artusstoff aufgegeben und sich für die wirkliche Geschichte seines Volkes mehr interessiert haben; daneben werden ihn auch biblische Stoffe bereits angezogen haben. Vom nächsten Jahre ab mischt sich Milton in den Strudel des politischen Lebens: dieses Jahr 1641 ist das Jahr der „Anti-Episcopal Pamphlets“. Es ist natürlich, daß Milton in dieser Zeit der Kampfesstimmung und nervösen Überreizung, wie er sie uns in „Reason of Church Government“ kundgibt, nur spärlich neue Entwürfe aufgezeichnet hat. Als dann aber in diesem Jahre 1641 die letzte Folioausgabe des Dubartas-Sylvester erschien, jenes Werkes, das in der Jugendzeit einen gewaltigen Einfluß auf ihn ausgeübt hat, da hat ihn dies offenbar bestimmt, die Pläne, die er sich bisher vermerkt hatte, zusammenzufassen. So entstand die Aufzeichnung der Dramenentwürfe in der Form einer Liste, wie sie auf uns überkommen ist. Daß dabei der Stoff des P. L. an erster Stelle steht, seine Behandlung den größten Raum einnimmt, verwundert uns nicht: wir erkennen darin den Einfluß von Dubartas-Sylvester. Wir verlegen demgemäß die Aufzeichnung der uns erhaltenen Liste der Dramenentwürfe in die Zeit etwa der Jahreswende 1641/42, wobei der Anfang des Jahres 1642 die größere Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf.

Nun die Datierung der oben erwähnten Verse. Wir meinen, daß das Erscheinen des Dubartas - Sylvester Milton nicht nur zur Aufzeichnung der Dramenentwürfe veranlaßt und ihn ganz besonders auf den Stoff des P. L. hingewiesen, sondern daß es ihn, nachdem er die Entwürfe aufgezeichnet hatte, bestimmt habe, alsbald an die Ausarbeitung dieses Stoffes zu gehen. Im Banne dieses Einflusses sind dann die in Rede stehenden Verse entstanden, und zwar in der ersten Hälfte des Jahres 1642. Mit diesem Ergebnis stimmt auch Aubreys Bemerkung in seinem „Memoir of Milton“ (1680) überein: „In the 4th booke of Paradise Lost there are about 6 verses of Satan's exclamation to the Sun wch Mr. E. Phi. remembers about 15 or 16 yeares before ever his Poem was thought of: wch verses were intended for the beginning of a tragoedie, wch he had design'd but was diverted from it by other besinesse“. Hiernach soll Phillips 15 oder 16 Jahre vor Beginn des Gedichtes einige Verse gelesen haben. Der Beginn des Gedichtes fällt, wie unten gezeigt werden wird, ins Jahr 1658; mit Verwertung der Angabe „16 Jahre vor Beginn des Gedichtes“ gelangen wir ebenfalls auf 1642. Da nun mit dem Aufzeichnen der Verse in der ersten Hälfte des Jahres 1642 Miltons Schwanken bzgl. seines Werkes ein Ende erreicht hatte, da nunmehr sein Entschluß offenbar feststand, eine Tragödie über P. L. zu dichten, so können wir diese Zeit, die erste Hälfte von 1642, die Geburtszeit von P. L. nennen. Daß Milton augenblicklich noch die Form des Dramas im Auge hat, das Werk später dagegen als Epos ausführte, ist von untergeordneter Bedeutung.

Nach 1642 hören wir eine Reihe von Jahren nichts mehr von P. L. Wir hätten erwartet, daß Milton nun, nachdem sein Entschluß feststand, nachdem er schon den Ansatz zu seinem Werke gemacht hatte, indem er die genannten Verse dichtete, — daß er nun sein Werk in schnellem Tempo zu Ende führen würde. Dem ist jedoch nicht so: über die Gründe hierfür wird später gehandelt werden. Zunächst konstatieren wir, daß wir erst wieder in der letzten Hälfte der

fünfziger Jahre von P. L. hören. Phillips erzählt uns, daß erst nach Beendigung des Streites mit Morus (August 1655) in Milton Gedanken an jene vor Jahren entworfene Arbeit wieder auftauchen. Für die Folgezeit besitzen wir dann feste Anhaltspunkte, die uns über Miltons Beschäftigung mit P. L. nicht mehr im Zweifel lassen. In welches Jahr fällt nun der Beginn der Arbeit an P. L.? Aubrey berichtet einerseits, daß Milton das Werk begonnen hätte „about 2 yeares before the k[ing] came in", d. h. also in der ersten Hälfte des Jahres 1658. Aubrey berichtet andererseits von den genannten Versen, daß Phillips sie 15 oder 16 Jahre vor Beginn des Gedichtes gelesen habe. Wir haben oben festgestellt, daß die fraglichen Verse in der ersten Hälfte des Jahres 1642 entstanden seien. Der Beginn des Werkes fiele demnach in die Zeit 1657/58. Noch ein dritter Umstand spricht für das Jahr 1658 als das Jahr des Beginns von P. L. Phillips sagt, daß, während Milton in Petty France, Westminster, wohnte, das er von 1652 bis kurze Zeit vor der Restauration besaß, „the heighth of his noble fancy and invention began (now) to be seriously and mainly employed in a subject, worthy of such a muse: viz. a heroic poem, entitled Paradise Lost". Mit Recht bemerkt hierzu Masson (l. c. [1890], vol. II p. 49): So distinct a recollection of the poem in association with the house almost implies that it had been begun a year or two before that house was left. Das Haus wurde 1660 verlassen, einige Wochen vor der Restauration. Gehen wir zwei Jahre zurück, so kommen wir wiederum auf das Jahr 1658. Massons Folgerung, daß „so distinct a recollection of the poem in association with the house" schon fast einschlösse, daß das Gedicht ein oder zwei Jahre vor Verlassen des Hauses in Angriff genommen worden sein müsse, ist zwar nicht zwingend; so ganz unwahrscheinlich aber ist sie nicht. In Verbindung mit den zwei anderen Gründen, die ebenfalls für das Jahr 1658 sprechen, gewinnt sie sogar an Wahrscheinlichkeit. Drei Gründe also sprechen dafür, daß das Gedicht im Jahre 1658 begonnen sei. Es dürfte daher kaum noch zweifelhaft sein, daß in diesem Jahre hier in Petty France

„the great dictation began". Noch ein Wort über den Umstand, daß Milton plötzlich die Form des Epos wählte. Über den Stoff war er sich seit 1642 im klaren: P. L. und nichts anderes wollte er behandeln. Über die Form war er sich seit diesem Jahre nicht minder klar: eine Tragödie wollte er schaffen. Und nun wählt er 1658 plötzlich die Form des Epos! Möglich, daß ihm die Form des Epos jetzt 1658, nach so viel Jahren reizvoller erschien; möglich auch, was Kirsten (l. c. p. 123f.) vermutet, daß hierin der Einfluß von Cowleys „Davidëis" zu erkennen ist. Solange uns eine Brief- oder zeitgenössische Notiz hierüber fehlt, sind wir auf Vermutung angewiesen.

Wir fragen jetzt: Warum hat Milton nicht schon 1642 sein Werk fortgeführt? Als Gründe hierfür führt man gewöhnlich an einmal die rastlose politische Tätigkeit des Dichters in diesen Jahren, zweitens aber das, wie Milton es selbst nennt, „long choosing". Es ist nicht unmöglich, daß beide Gründe vereint dazu beitrugen, Milton an der Ausarbeitung von P. L. zu hindern. Für wahrscheinlicher jedoch halten wir einen ganz anderen Grund der Verzögerung. Was zunächst die politische Tätigkeit betrifft, so erscheint uns dieser Hindernisgrund durchaus nicht zwingend. Seine politische Tätigkeit hatte erst 1660 mit der Rückkehr des Königs ihr Ende erreicht. Trifft es zu, daß Milton sein Werk erst in Angriff nehmen konnte, als seine politische Tätigkeit ihn nicht mehr hinderte, dann hätte er erst 1660 sein Werk beginnen können. Er begann es jedoch schon 1658, und zwar in der aufregendsten Zeit seines Lebens. Eben hatte er den Tod der geliebten Gattin und des Kindes zu beklagen; die ins Wanken geratene Republik, ihr naher Sturz, den er sicher voraussah, bereiteten ihm bitteren Kummer und schwere Sorgen; und inmitten dieser Aufregungen begann er das Gedicht. Der Grund, die politische Tätigkeit sei das Hindernis an der Fortsetzung der Arbeit gewesen, erscheint nicht stichhaltig. — Nun der zweite Grund: long choosing. Daß um die Mitte der vierziger Jahre im Vordergrund von Miltons literarischen Interessen nicht die Vorbereitung von P. L.

stand, sondern seine Sonette und andere kleinere Gedichte, das geht daraus hervor, daß er eine Ausgabe seiner Gedichte in dieser Zeit veranstaltete; 1645 gab der Buchhändler Mosely Miltons Minor Poems in erster Ausgabe heraus. Wir wissen ferner von Phillips, daß in Milton erst nach Beendigung des Streites mit Morus wieder Gedanken an das vor Jahren geplante Werk aufsteigen. Phillips berichtet andererseits, daß Milton sich in den Jahren seiner politischen Tätigkeit in Zeiten der Ruhe und Muße mit seinem lateinischen Wörterbuch und seiner Geschichte Englands beschäftigte. Offenbar haben ihm diese Werke mehr am Herzen gelegen als P. L.; denn hätten die Gedanken an P. L. wirklich seine Seele erfüllt „dann würden in Augenblicken der Muße vor allem diese Gedanken an die Oberfläche gekommen sein, . . . würde der Neffe dieses (P. L.) nicht als neu hinzutretend zu den sonstigen Beschäftigungen seiner Mußestunden bezeichnet, sondern einfach gesagt haben: er kehrte zurück zu den Arbeiten, die er gewöhnlich in seinen Mußestunden vornahm: Geschichte, Wörterbuch, Gedicht. So aber nennt er in diesem Sinne nur die beiden ersteren und fährt dann fort: but the height of his noble fancy and invention began now to be seriously and mainly employed in a subject, worthy of such a muse: viz. a heroic poem, entitled, Paradise Lost“ [1]). Von einer langen vorbereitenden Beschäftigung mit P. L. kann daher m. E. ebensowenig die Rede sein, wie von der politischen Tätigkeit als dem Hindernisgrund für die Fortführung der Arbeit. Milton hat sich in den vierziger und der ersten Hälfte der fünfziger Jahre einfach gar nicht mit P. L. beschäftigt; erst um die Mitte der fünfziger Jahre tauchen wieder Gedanken an die vor Jahren geplante Dichtung in ihm auf.

1658 also begann Milton sein Epos. Die folgenden Jahre ist er nun mit der Arbeit an diesem Werke beschäftigt. Die Zustände in der sterbenden Republik nach Cromwells Tode

[1]) Kirsten, l. c. p. 119f. — Kirsten verwirft p. 118 ff. ebenfalls die Hindernisgründe; das Auftauchen der Gedanken an die Dichtung um die Mitte der fünfziger Jahre möchte er, wie schon bemerkt wurde, auf das Erscheinen der „Davidëis“ zurückführen.

und die erste Zeit der Restauration, in der er sich im Hause eines Freundes verborgen halten mußte, in der er sogar kurze Zeit im Gefängnis lag, werden zwar seiner Arbeit nicht gerade förderlich gewesen sein; ihn davon abzubringen vermochte all dies nicht mehr. Beendet hat er das Werk nach Aubreys Bericht „about 3 years after the k's restauration". Das wäre also ungefähr 1663. Nachdruck ist auf das „ungefähr" zu legen: wir wissen es nicht bestimmt, ob das Werk in diesem Jahre vollendet wurde. Wir wissen andererseits, daß es im Sommer 1665 zum Druck fertig vorlag. In diesem Sommer hat Milton ein Freund, Thomas Ellwood, besucht, der uns in seiner Autobiographie über diesen Besuch folgendes berichtet: After some common discourses had passed between us, he called for a manuscript of his; which, being brought, he delivered to me, bidding me take it home with me and read it at my leisure, and, when I had so done, return it to him with my judgment thereupon. When I came home, and set myself to read it, I found it was that excellent poem which he entituled Paradise Lost[1]. Daraus geht, wie Masson (l. c. [1900], vol. II p. 22) meint, hervor, daß im Sommer 1665 mindestens eine Kopie vorhanden gewesen sei: denn der Dichter hätte wohl schwerlich sein Manuskript verliehen. Wäre die Annahme einer Kopie über allen Zweifel erhaben, so ließe dies unter Heranziehung von Aubreys Angabe „about 3 years" den Schluß zu, das Gedicht sei 1664 beendet, da doch zur Anfertigung einer Kopie, die 1665 vorlag, immerhin eine gewisse Zeit erforderlich gewesen wäre. Über eine Wahrscheinlichkeitsforschung kommen wir jedoch vorderhand in diesem Punkte nicht hinweg. Wir können nur sagen: P. L. ist kaum vor 1663, spätestens aber 1665 beendet worden. Im Druck erschien das Gedicht erst später. Die Gründe der Verzögerung liegen auf der Hand Die Pest hatte eben ausgewütet, da brach das große Feuer in London aus: alle Gemüter waren aufs äußerste erregt. Die

[1]) Am bequemsten zugänglich in dem Neudruck: The History of the Life of Thomas Ellwood etc., ed. by C. G. Crump. London, Methuen & Co., 1900. p. 145. [Das Original ist 1714 veröffentlicht.]

Zeit war ganz und gar nicht geeignet, zur Veröffentlichung des Gedichtes, ganz abgesehen davon, daß man Milton, als er die Erlaubnis zum Druck nachsuchte, wegen seines politischen Lebens Schwierigkeiten machte. Erst 1667 erschien die erste Ausgabe im Quarto-Format; und noch in diesem, sowie in den Jahren 1668 und 1669 wurden Abdrucke mit verschiedenen Titeln hergestellt. Zeitlich der älteste ist wahrscheinlich der folgende: Paradise lost. | A | Poem | written in | Ten Books | By John Milton. | Licensed and Entred according | to Order. London | Printed, and are to be sold by Peter Parker under Creed Church neer Aldgate; And by | Robert Boulter at the Turks Head in Bishopsgate—street; | And Matthias Walker, under St. Dunstons Church | in Fleet-street, 1667 | [1]).

Im letzten Lebensjahre Miltons, im Jahre 1674, erschien die zweite Ausgabe. Von der ersten Ausgabe unterscheidet sie sich dadurch, daß das Gedicht jetzt in zwölf Bücher eingeteilt ist. Der Grund liegt in einer Aufteilung von Buch VII und X, den ehemals längsten Büchern in je zwei Bücher. Die 1290 Verse des VII. Buches sind in der zweiten Ausgabe auf Buch VII und VIII verteilt. Die Bücher VIII und IX wurden demzufolge Buch IX, bzw. X. Das ursprüngliche Buch X, das 1540 Verse zählte, wurde in Buch XI und XII zerlegt[2]). Im Anfang des VIII. Buches sind gegenüber der ersten Ausgabe drei Verse, im Anfang des XII. Buches fünf Verse neu hinzugedichtet; außerdem finden sich einige wenige Änderungen. All diese Änderungen sind noch von Milton selbst vorgenommen worden; sein Neffe Phillips ist Beweis dafür: amended and enlarg'd and differently dispos'd as to the number of books, by his own hand, that is by his own appointment (Memoir of Milton, by Phillips 1694). Diese zweite Ausgabe ist die letzte von Milton selbst besorgte: der Dichter starb kurze Zeit nach ihrem Erscheinen.

[1]) Die sämtlichen erhaltenen Titel sind abgedruckt bei: Masson, l. c. (1910), vol. II p. 4 f. W. A. Wright: The Poetical Works of John Milton. Cambridge 1903. Preface p. XI.

[2]) Über die Neueinteilung der zweiten Ausgabe vgl. auch: W. Rost: Die Orthographie der ersten Quartoausgabe von Miltons P. L. Diss. Leipzig 1892. p. 5.

Zeittafel

über Miltons Arbeitsweise an P. L.

1638 Mansus;

1639 Epitaphium Damonis;

in beiden Gedichten Erwähnung von Miltons Plan: ein Epos über den Artusstoff.

1640/41 Aufgeben des Artusstoffes.

Schwanken in Form und Stoff:

Epos, Drama, Lyrik;

national-geschichtlicher, biblischer Stoff.

(Ende 1641?) 1642 Aufzeichnung der Dramenentwürfe (P. L. an der Spitze).

1642 Aufzeichnung der ersten Verse (P. L. IV, 32—41).

1642 — um 1655 Milton beschäftigt sich gar nicht mit P. L. (Gedichte; lat. Wörterbuch; Geschichte).

Um 1655 Wiederauftauchen der Gedanken an P. L.

1658 Beginn der Arbeit an P. L.

1663/65 [1664?] Beendigung des Gedichtes.

1667 1. Ausgabe von P. L. (zehn Bücher).

1674 2., zugleich letzte vom Dichter besorgte Ausgabe (zwölf Bücher).

2. Kapitel.

Erfindung.

I. Handlung.

a) Struktur.

Eine bestimmte, übersichtliche Gruppierung der Parteien können wir aus P. L. herauslesen. Spieler und Gegenspieler, d. i. Satan und Gott, stehen einander gegenüber; zwischen beiden steht als hilfloses Kampfobjekt das erste Menschenpaar. Satans Aufgabe ist es, dieses erste Menschenpaar von Gott abtrünnig zu machen; die Gottes dagegen, Adam und Eva für ihren Ungehorsam mit der Vertreibung aus dem Paradies zu bestrafen, ihnen jedoch endgültige Erlösung zuzusichern. Solange Satan an seiner Aufgabe tätig ist, steigt die Handlung; Satan ist der Träger der steigenden Handlung. Mit Evas Fall hat er sein Ziel, die Handlung die Höhe erreicht. Nunmehr tritt eine Vertauschung in der Führerrolle der Handlung ein. Gott ist der Träger der fallenden Handlung, die ihr Ziel mit der Katastrophe, der Vertreibung aus dem Paradiese, erreicht.

1. Die Spielerpartei eröffnet die Handlung. Satan erwacht im Höllenpfuhl von der Betäubung des Sturzes aus dem Himmel. Er teilt alsbald seinen Plan mit, gegen Gott anzukämpfen, und zwar soll das von Gott neugeschaffene Menschenpaar zu diesem teuflischen Beginnen herhalten (erstes erregendes Moment). Sodann erhebt sich auf wunderbare Weise Satans Palast Pandämonium und die Teufel halten nun (II) einen Rat ab, auf welche Weise der verlorene Himmel wiederzuerobern sei. Nach längerer Debatte erklärt sich Satan bereit, allein die Reise zur neugeschaffenen Welt anzutreten

und die Menschen zu versuchen. In Abwesenheit ihres Führers beschäftigen sich die Teufel auf die verschiedenste Weise. Satan hat indes große Schwierigkeiten auf seiner Reise zu überwinden. Am Höllentor halten ihn Sünde und Tod auf; im Chaos dringt er nur mit schwerer Mühe vor (retardierendes Moment). Endlich gelangt er doch in Sicht des neugeschaffenen Sterns.

Zu Beginn von III lernen wir die Gegenspieler kennen. Gott-Vater sagt des Menschen Ungehorsam voraus; der Gott-Sohn aber bietet sich als Sühnopfer an. — Satan holt sich inzwischen in Gestalt eines niederen Engels bei Uriel, dem Verwalter des Sonnenkreises, Rat über den nächsten Weg zur Erde und fliegt darauf der Erde zu. Die Erde hat der Höllenfürst nun schon erreicht. Wird ihm in der Tat sein Plan gelingen? (Zweites erregendes Moment). Immer weiter dringt Satan vor. Er überspringt die Mauer des Paradieses (IV) und belauscht in Tiergestalt Adams und Evas Gespräch. So erfährt er, daß den beiden verboten ist, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Auf dieses Verbot will er seinen Plan gründen (drittes erregendes Moment).

Uriel hat, als er Satan den Weg zur Erde gezeigt hatte, dessen Flug verfolgt und an seinen wilden Gebärden erkannt, daß dies ein böser Geist sei. Er warnt deshalb Gabriel, den Wächter des Paradieses, und dieser bestimmt zwei Engel, die Laube des Menschenpaares zu bewachen. Hier nun wird Satan, als er in Gestalt einer Kröte der schlafenden Eva Versuchungen ins Ohr flüstert, aufgegriffen. In dem Verhör vor Gabriel zeigt er anfangs seinen unüberwindlichen Trotzgeist, ergreift aber bald auf ein himmlisches Warnungszeichen, in welchem er sein Schicksal erblickt, die Flucht.

Eva erzählt am nächsten Morgen (V) den ihr von Satan eingeflüsterten bösen Traum; Adam tröstet sie mit liebevollen Worten. Darauf sendet Gott Raphael zu ihnen, sie vor Ungehorsam zu warnen. Raphaels Erscheinen unterbricht die Steigerung der Handlung auf lange Zeit. Milton nimmt jetzt Gelegenheit, die Vorfabel uns darzulegen. Anschließend an seine Warnung vor Ungehorsam, erzählt Raphael Adam von

Schema des Aufbaues der Handlung.

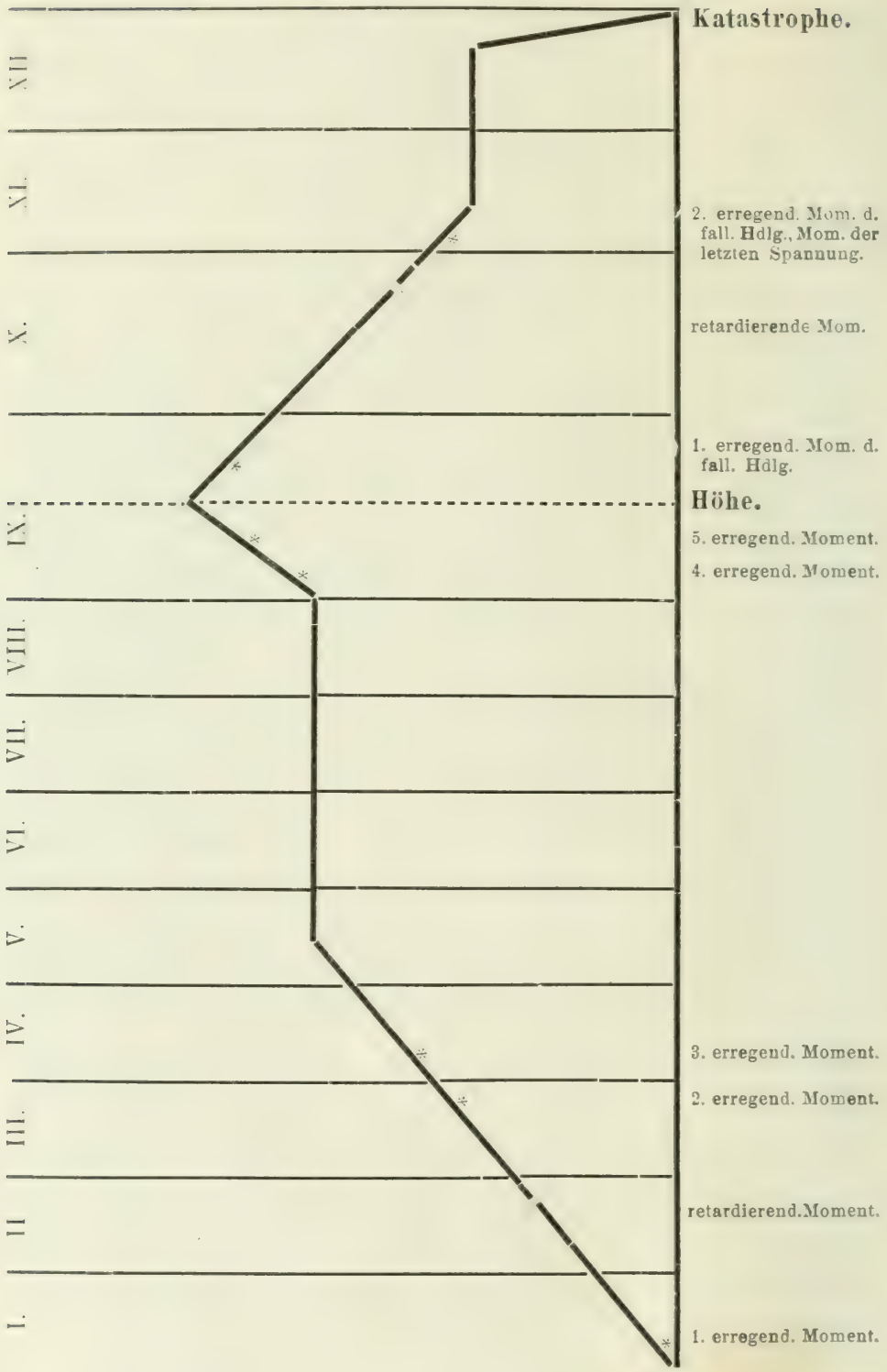


Fig. 1.

der Empörung der bösen Engel, dem Kampf der bösen und guten Engel, der mit der Niederlage und dem Sturz der bösen Engel aus dem Himmel endete (VI), endlich von der Erschaffung der Erde (VII). Adam erbittet darauf (VIII) Aufschluß über die Gestirne, erhält jedoch den Bescheid, nicht nach Dingen zu forschen, die ewig ihm verborgen bleiben werden. Eine Schilderung seiner Empfindungen bei seinem ersten Erwachen und seinem Zusammentreffen mit Eva schließt diesen Abschnitt.

Mit IX setzt von neuem der Fortschritt der Handlung ein. Satan befindet sich wieder im Paradies, und gerade heute, da der Versucher in solcher Nähe ist, gehen Adam und Eva getrennt an ihre Beschäftigung (viertes erregendes Moment). Satan nähert sich Eva und lockt sie zum Baum der Erkenntnis; Eva folgt ihm (fünftes erregendes Moment). Hier am Baum der Erkenntnis kann Eva den Schmeichelworten und Lockungen Satans nicht mehr wiederstehen; sie ergreift die verbotene Frucht und ißt davon (Höhe).

Die fallende Handlung setzt sogleich ein. Eva will nach dem Genuß der Frucht zu Adam eilen, um auch ihn zum Essen von der verbotenen Frucht zu veranlassen, da tritt er ihr entgegen. Sie erzählt ihm sogleich ihr Vergehen und muntert ihn auf, ebenfalls von der Frucht zu essen. Adam weiß, daß Eva nunmehr sterben muß; so will auch er nicht länger leben. Er ergreift die dargebotene Frucht und ißt ebenfalls (erstes erregendes Moment der fallenden Handlung). Alsbald steigt Christus (X) vom Himmel herab, die Sünder zu richten. — Bevor jedoch auf Erden gesündigt worden war, waren Tod und Sünde ihrem Erzeuger gefolgt und hatten eine Brücke über das Chaos von der Hölle zur Erde gebaut. Gerade als Satan triumphierend die Rückreise nach Pandämonium antreten will, trifft er diese seine Kinder. Er gibt ihnen den Auftrag, auf Erden zu herrschen und dort ihre höllischen Künste auszuüben. Drauf eilt er nach Pandämonium, verkündet prahlend seinen Erfolg, muß aber statt des erwarteten Beifallsgeschreies Schlangengezisch vernehmen; er und die Seinen sind plötzlich in Schlangen verwandelt (retardierende Momente).

Noch wissen wir nicht, worin die Katastrophe bestehen wird. Da erfahren wir (XI) Gottes Entschluß, die Menschen aus dem Paradiese zu vertreiben (zweites erregendes Moment in der fallenden Handlung, das Moment der letzten Spannung). Michael wird entsandt, den Entschluß zu vollführen. In einer Vision läßt er Adam die Weltereignisse bis zur Sintflut schauen, berichtet sodann (XII) von der einstigen Erlösung der Menschen und den Geschicken der Kirche bis zum zweiten Kommen des Erlösers. So ist Adam genügend auf die Katastrophe vorbereitet, die alsbald eintritt. Michael geleitet die beiden Menschenkinder zum Paradies hinaus und verschwindet. Rückblickend sehen Adam und Eva das Paradies, so kürzlich noch ihr Wonnesitz, in Flammen stehen.

Some natural tears they dropp'd but wiped them soon;
The World was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide.
They, hand in hand, with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way.

2. An drei Stellen des P. L. können wir von einem *Einsetzen der Handlung* reden. Zu Anfang des I. Buches eröffnet die Spielerpartei die Handlung überhaupt; mit dem III. Buche nimmt die Gegenhandlung ihren Anfang; und nachdem die Handlung in den Büchern V—VIII vollständig geruht hat, setzt sie im IX. Buche abermals ein. An den drei genannten Stellen nun können wir folgendes feststellen: es ist Miltons Prinzip, die Handlung möglichst schnell zu eröffnen.

Wenige einleitende Worte nur gibt uns Milton zu Beginn von I; sie machen uns mit der Aufgabe, die sich der Dichter gestellt hat, vertraut und enthalten die obligate Anrufung der Muse. Dann setzt sofort die steigende Handlung ein: wir lernen Satan kennen und erfahren aus seinen von prometheischer Leidenschaft durchglühten Worten das Ziel dieses Himmelstürmers; mit einem Schlage sind wir über die Exposition des Werkes aufgeklärt. Wie ganz anders ist dies alles z. B. in der Odyssee. „Wie wenig Eile hat der Verfasser der Odyssee, zu seinem Helden zu gelangen, wie behaglich wird die breite Exposition gegeben, und wenn wir endlich bei

Odysseus selbst sind, wie ruhig und leidenschaftslos entwickeln sich da vor unseren Augen die Begebenheiten“ [1]).

Nicht minder schnell setzt die Gegenhandlung in III ein. Die ersten 55 Verse enthalten eine von dem blinden Dichter tief empfundene Verherrlichung des Augenlichtes; mit der Handlung stehen sie nur in losem Zusammenhang. Kaum jedoch ist ihr letzter Vers verhallt, da setzt sofort die Gegenhandlung ein: Gott sagt des Menschen Ungehorsam voraus, der Sohn aber bietet sich als Sühneopfer für die Sünde der Menschen an. Freilich atmet diese Szene, dem Gegenstand entsprechend, nicht jene Leidenschaft, wie sie sich in Satans Worten zu Beginn von I wiederspiegelt. Erhabenheit und Größe spricht vielmehr aus den Worten Gottes und des Gottsohnes, den Trägern der Gegenhandlung.

Beim Einsetzen der Gegenhandlung in IX machen wir dieselbe Beobachtung. Zu Anfang wenige Worte allgemeinen Inhalts; dann aber versetzt uns der Dichter mitten in die Tatsachen hinein: Satan ist seit Mitternacht wieder im Paradies und sucht nunmehr in Gestalt einer Schlange sein Ziel zu erreichen.

Anmerkungsweise sei noch auf das Einsetzen der fallenden Handlung hingewiesen. Zwar gilt es in einem poetischen Kunstwerk, daß die fallende Handlung unmittelbar, nachdem die Höhe erreicht ist, einsetzt. Indes, das Prinzip des Epos ist die Ruhe. So würden wir es denn auch in einem Epos nicht übelnehmen, wenn das Einsetzen der fallenden Handlung auf sich warten ließe. Milton bleibt auch hier seinem Prinzip treu: ganz plötzlich, nachdem eben die Höhe erreicht ist, setzt die fallende Handlung ein.

3. Der *Fortschritt* der Handlung in P. L. erleidet an zwei Stellen eine große *Verzögerung* durch das Verweilen Raphaels (V—VIII) und Michaels (XI/XII) bei Adam. Im ersten Falle schildert Raphael die himmlischen und irdischen Ereignisse vor Adams Erschaffung (Vorfabel). Im zweiten Falle erfährt Adam kurz vor seiner Vertreibung aus dem

[1]) R. Heinze: Virgils epische Technik. 2. Aufl. Leipzig 1908 p. 317.

Paradies die Ereignisse nach seinem Tode bis zum zweiten Kommen des Erlösers (Zukünftiges). Beide Male ist es ein ausgedehnter Bericht, bzw. eine Vision, die den Fortschritt der Handlung auf lange Zeit aussetzen.

Außer diesen beiden großen Verzögerungen gibt es noch viele kleinere; es sind dies Miltons ausführliche Beschreibungen jeglicher Art, seien es Naturschilderungen, seien es Beschreibungen von Engeln, von Sünde und Tod u. dgl. m. So schön derartige Beschreibungen, insbesondere die Naturschilderungen, vielfach auch sein mögen, sie finden sich doch zu häufig und zu ausführlich, so daß man sie oft als recht störendes Beiwerk empfindet. Als Beispiele hierfür nenne ich nur: Die Aufzählung der Teufelsführer (I, 376—521; 145 Verse); die Beschreibung der Beschäftigung der Teufel (II, 486—631; 145 Verse); des Narrenparadieses (III, 444—497; 53 Verse); die Verherrlichung des Augenlichtes (III, 1—55); der ehelichen Liebe (IV, 740—770) u. a. m.

Während der beiden zuerst genannten Verzögerungen kommt die Handlung vollkommen zu einem Stillstand; über die letzteren kleinen Verzögerungen schreitet sie jedoch hinweg, und zwar können wir im Verlauf der steigenden Handlung einen energischen, im Verlauf der fallenden Handlung weniger energischen Fortschritt feststellen, welch letzterer bedingt ist durch die retardierenden Momente, die Satans Zusammentreffen mit Sünde und Tod und sein Triumph in Pandämonium (X) bilden.

4. *Peripetien* finden sich in P. L. auf der Höhe der Gesamthandlung und in Teilhandlungen.

Nachdem die steigende Handlung eingesetzt hat, erfahren wir das Ziel, auf das sie lossteuert. Diesem Ziel eilt sie alsbald entgegen. Kaum ist es erreicht, kaum ist es Satan gelungen, Eva zum Ungehorsam zu verleiten, da tritt die Peripetie ein: Unschuld und Glück des ersten Menschenpaares ist für immer dahin; glühende Sinneslust und bitteres Streiten ist an deren Stelle getreten. Die Handlung läuft nun nach der entgegengesetzten Seite hin ab.

Als Beispiele für Peripetien in Teilhandlungen mögen die

folgenden dienen. Zunächst die Versammlung der Teufel zu Anfang von II. Satan schlägt vor, den Himmel wiederzuerobern.

. . . „and by what best way,
Whether of open war or covert guile,
We now debate; who can advise may speak“,

so endet er seine Rede. Die Diskussion beginnt alsbald. Der eine Teufel ist für offenen Krieg, der andere für ein Verharren in der Hölle; ein dritter zieht es vor, eher in der Hölle zu genießen als im Himmel zu dienen. Endlich erhebt sich Beelzebub; er feuert mit kraftvollen Worten die Teufel an, den Mut nicht sinken zu lassen, und weist darauf hin, daß man, um sich an Gott zu rächen, das eben geschaffene Menschenpaar für die Partei der Teufel gewinnen müsse. Wer aber will diese Aufgabe ausführen? Keiner wagte zu reden, jeder erwog die Gefahr; die Spannung ist aufs höchste gestiegen, — da erbietet sich plötzlich Satan, das Unternehmen auszuführen.

Eine weitere Teilhandlung: Gott sieht (III), wie Satan der neuen Welt zustrebt; er sagt des Menschen Ungehorsam voraus. Für seinen Ungehorsam aber muß der Mensch sterben, denn er sündigt gegen den Himmel, falls nicht ein anderer durch seinen Tod die Schuld sühnt. Wer aber will die Sühne auf sich nehmen? Der ganze Himmel bleibt stumm; keiner der Engel möchte sich hierfür opfern: die Menschheit wäre ewig verloren gewesen. Die durch die Frage hervorgerufene Spannung ist wieder außerordentlich groß, — da bietet sich der Gottsohn als Sühneopfer an.

Endlich noch eine dritte Teilhandlung: Satan ist (IV) gefangen und steht vor seinem Richter Gabriel. Ein heftiger Wortkampf entsteht; immer mehr spitzt er sich zu; schon greift man zu den Schwertern, „dreadful deads might have ensued“ (IV, 990), — da erscheint das himmlische Zeichen: Satan erkennt sein Schicksal und ergreift die Flucht.

5. *Überraschungen*, die entweder den Leser oder auch einen der im Dichtwerk beteiligten treffen, sind zuweilen recht wirkungsvoll. Milton bedient sich in ausgedehnter Weise dieses Kunstgriffs.

Nicht gering ist unsere Überraschung, als auf wunderbare Weise der Teufelspalast Pandämonium (I) entsteht. Die plötzliche Verwandlung der Teufel in Zwerge (I), die verschiedenartige Beschäftigung der Anhänger Satans in Abwesenheit des Führers (II) setzt uns nicht weniger in Erstaunen. Die größte Verwunderung jedoch erfahren wir über Satans Freilassung (IV): Der Höllenfürst ist von den Engeln in der Laube Adams und Evas, als er hier in Gestalt einer Kröte Eva Versuchungen ins Ohr flüsterte, ergriffen worden; jetzt steht er, der eben noch Unbändige, gefangen vor Gabriel. Einen harten Urteilsspruch erwarten wir. Vergebens; auf ein himmlisches Zeichen hin darf Satan die Flucht ergreifen.

Satan muß ebenfalls mehrere Überraschungen erfahren. Seine Begegnung mit Tod und Sünde und vollends die Kunde, daß die Sünde seine Tochter und zugleich die Mutter seines Sohnes Tod sei, versetzen ihn in großes Erstaunen. — Als er in Rabengestalt vom Baum des Lebens aus zum ersten Mal das neugeschaffene Menschenpaar erblickt (IV), ist er ebenfalls höchst verwundert: solche gottähnliche Schönheit, solches Glück hatte er nicht erwartet. — Nachdem es ihm gelungen ist, das Menschenpaar zu verführen, will er siegesbewußt die Rückreise zu den Seinen antreten, da trifft er zu seiner Verwunderung Sünde und Tod (X); beide waren ihm gefolgt und hatten — das überrascht nun ebenfalls uns — eine Brücke von der Hölle zur Erde über das Chaos gebaut. — Zurückgekehrt, will Satan Triumphe feiern. Zum großen Erstaunen der Seinen erscheint er ganz unerwartet auf dem Thron und verkündet frohlockend seinen Sieg, um, wie gewohnt, lauten Beifallssturm zu entfesseln. Doch wie werden er und auch wir überrascht! Statt des erwarteten Beifallsgeschreies antwortete ihm Schlangengezisch (X).

Gering an Zahl sind die Überraschungen Adams und Evas. Eine größere und niederschmetterndere Überraschung konnte Adam nie treffen als die Kunde von Evas Sündenfall (IX). Als die beiden sich dann bereits in den neuen, durch ihre Sünde bedingten Zustand, im Schweiße ihres Angesichts zu arbeiten, gefunden und sich gegenseitig getröstet haben —

denn was kann wohl im Paradiese mühsam sein! —, da bringt ihnen Michael zu ihrer größten Verwunderung und Betrübnis die Botschaft ihrer Vertreibung aus dem Paradies.

6. Nicht minder wirksam als die Überraschung ist ein anderes Kunstmittel: der *Kontrast*. Kaum können wir uns einen größeren Gegensatz denken als den durch die Peripetie der Handlung herbeigeführten. In Glück und Unschuld leben die beiden Menschenkinder dahin, bis Eva der Versuchung unterliegt. Kaum aber hat sie von der verbotenen Frucht gegessen, da geht eine Verwandlung in ihrem Innern vor sich. Es kommen ihr jetzt Gedanken, die früher keinen Platz in ihrer Seele fanden. Früher war ihr Gott der Allmächtige und Allwissende; jetzt glaubt sie, Gott habe sie möglicherweise bei ihrer Übertretung nicht bemerkt. Früher kannte sie kein Geheimnis vor Adam; jetzt zweifelt sie, ob sie Adam von ihrem Ungehorsam erzählen soll; vielleicht würde sie ihm auch jetzt, da sie ja nunmehr im Besitz der Erkenntnis sei, liebreizender erscheinen. Nichts von solchen Gedanken kannte Eva früher. Und als vollends Adam von der Frucht gegessen hat, da tritt der Gegensatz zu dem früheren Zustand noch schärfer hervor. Glühende Sinneslust ergreift beide, um bald erbittertem Streit Platz zu machen. Ehedem Unschuld und Glück, jetzt Schuld und Unglück: das ist der Gegensatz, den die Peripetie der Handlung herbeiführt.

Einen nicht geringen Kontrast lernen wir zu Anfang des Gedichtes kennen. Satan und seine Schar, kurz vorher noch auf den glücklichen Gefilden des Himmels, liegen jetzt betäubt im brennenden Höllenpfuhl. „Oh, how unlike the place from whence they fall!" (I, 75) ruft der Dichter selbst bei der Schilderung dieses Gegensatzes aus.

Die Verwandlung der Teufel in Zwerge (I) überrascht nicht nur, sondern ruft auch einen wirksamen Gegensatz hervor:

> . . . they but now who seem'd
> In bigness to surpass Earth's giant sons,
> Now less than smallest dwarfs etc. (I, 777 ff.)

Ganz ebenso verhält es sich mit der Schlangenverwandlung (X); auch hier sind Überraschung und Kontrast vereint.

Die eben noch übermütigen, himmelstürmenden Teufel sind plötzlich niedere Schlangen.

Auf einige andere Kontraste sei noch hingewiesen. Als Satan seine Reise angetreten hatte und jeder Teufel an seine Beschäftigung ging, da werden plötzlich alle aus dieser Ruhe herausgerissen und zwischen einem eiskalten und einem glühendheißen Ort hin- und hergeschleudert (II): ein Kontrast zwischen Ruhe und Aufregung und weiterhin zwischen den beiden Orten: eiskalt — glühendheiß. — Ferner: Satan belauscht das Gespräch der beiden Menschenkinder (IV):

. . . . . „thus these two
. . . . . .
. . . . . shall enjoy their fill
Of bliss on bliss; while I to Hell am thrust,
Where neither joy nor love, etc.“, (IV, 505.)

entfährt es seinem gequälten Herzen. Ein wirksamer Gegensatz: Unschuld (Adam und Eva) und Schuld (Satan) stehen hier gegenüber, Glück und Unglück. — Endlich noch ein letzter Kontrast: Satan steht gefangen vor Gabriel (IV). Satan, eben noch unbändig, himmelstürmend, ist jetzt ohnmächtig und gefangen, ein willenloses Werkzeug in der Hand des Meisters.

7. Milton liebt es, einzelne Partien im Epos, die ihm besonders am Herzen liegen, plastisch hervortreten zu lassen, sie zu *Szenen* herauszuarbeiten, die, mit prächtiger Dekoration ausgestattet und durch einen Dialog belebt, ein wirksames Bühnenbild darstellen; Szenen, „die mit dem Auge des dramatischen Dichters gesehen, mit des epischen Dichters Mitteln wiedergegeben sind unter tunlichster Bewahrung der dramatischen Wirkung“ (Heinze, l. c. p. 320). Stern bemerkt im Blick auf diese Szenendarstellung: „Hier und da glaubt man auf Effekte der Beleuchtung und Dekoration zu stoßen, die wie dem Theater entlehnt erscheinen“ (Stern, l. c. vol. II, p.76).

Das IX. Buch ist besonders dazu geeignet, diese Szenendarstellung klarzulegen; es ist dieses Buch ein kleines Drama im Epos.

1. Szene: Ein Teil des Gartens Eden; im Hintergrund die Laube des Menschenpaares. Morgengrauen.

Die beiden Menschenkinder treten aus ihrer Laube, im Begriff, an ihre Beschäftigung zu gehen. Ein Zwiegespräch entspinnt sich; wir entnehmen daraus die Vorfabel: beide sind vor einem bösen Feind gewarnt. Aus Furcht vor eben diesem Feinde widerrät Adam Evas Vorschlag, getrennt an die Arbeit zu gehen; der böse Feind könnte sie, die Schwächere, versuchen. Das empört Eva; nun will sie gerade einmal erproben, ob sie nicht allein wird der Versuchung widerstehen können. Schweren Herzens willigt Adam in eine Trennung ein. (Erregendes Moment.) Sie gehen nach verschiedenen Seiten ab.

2. Szene: Ein Rosenhain, in dem Eva beschäftigt ist. Vorgerückter Vormittag.

Satan-Schlange nähert sich Eva und schmeichelt ihrer Schönheit mit gleißenden Worten. Erstaunt fragt Eva die Schlange, woher ihr Sprache und Vernunft komme. Dies seien die Folgen des Genusses einer herrlichen Frucht in diesem Garten, erklärt die Schlange und preist gleichzeitig diese Frucht. Eva, neugierig gemacht, möchte diese Frucht sehen. Die Schlange ist bereit, sie zu führen. Eva folgt ihr. (Erregendes Moment.) Beide nach derselben Richtung hin ab.

3. Szene: Ein anderer Teil des Gartens Eden; im Vordergrunde der Baum der Erkenntnis. Eva und Schlange treten auf.

Eva hat kaum den Baum der Erkenntnis erblickt, da ruft sie aus: „Schlange, den Weg hätten wir uns ersparen können: denn es ist uns verboten, von den Früchten dieses Baumes zu essen!“ Satan wendet nun seine ganze, ihm zu Gebote stehende Lügenkunst an. Eva wird immer nachgiebiger; um so kühner wird Satan. Endlich ist Eva besiegt: sie ißt von der Frucht. (Höhe.) Satan-Schlange schleicht sich alsbald, während Eva im Glücksgefühl des Genusses schwelgt, fort. Indes, Eva zweifelt noch, ob sie Adam davon erzählen soll. Bald steht ihr Entschluß fest: Adam soll davon wissen. — Kaum hat sie ihren Fuß zum Gehen gewandt, da tritt Adam auf.

4. Szene: Derselbe Schauplatz. Später Mittag.

Eva erzählt sogleich, daß sie von der verbotenen Frucht ge-

gessen habe, und ersucht Adam, ebenfalls davon zu essen. Adam erkennt ihre große Sünde. Doch mit dem Genuß der Frucht ist der Tod verbunden. Eva muß sterben; so will auch er mit ihr untergehen. Er ergreift die dargereichte Frucht und ißt ebenfalls. (Katastrophe.)

Wir haben hier offenbar ein kleines Drama vor uns: in den ersten drei Szenen steigt die Handlung; die Höhe ist gegen Ende der dritten Szene erreicht; in der letzten Szene tritt die Katastrophe ein. Mit Morgengrauen beginnt die in der Tat recht spannende Handlung; bereits zur Mittagszeit erfolgt die Katastrophe.

Solcher dramatischen Szenen gibt es in P. L. noch eine ganze Reihe. Wir nennen nur die folgenden: die Szene des Teufelsrates (II); die Szene im Himmel, in der der Gottsohn sich als Sühnopfer darbietet (III); die Szene, in der wir Adam und Eva zum erstenmal kennen lernen: Adam und Eva an einer Quelle lieblich plaudernd (IV); die große Szene: Adam und Raphael (V—VIII); endlich noch die Schlußszene, in der die Katastrophe eintritt (XI—XII): Michael tritt auf und verkündet die Vertreibung. Durch Vision und Bericht erfährt darauf Adam das Zukünftige. Sodann geleitet der Erzengel die beiden aus dem Paradies und verschwindet; das Paradies aber geht in Flammen auf. — Mit Trost auf einstige Erlösung hat Adam das Paradies verlassen; vor unseren Augen haben wir den überwältigenden Anblick des brennenden Paradieses. Der Vorhang kann nun fallen.

b) Motivierung.

Überall und zu allen Zeiten galt es als eine Hauptforderung an den Schöpfer eines poetischen Kunstwerkes, den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung in der Handlungsweise der Personen, insbesondere des Helden des Stückes, begreiflich zu machen; mit anderen Worten, die Handlung vernunftgemäß zu motivieren.

Die Helden in P. L. sind Satan und Gott. Ihre Handlungsweise liegt in ihrem Charakter begründet. *Gott*, der allliebende und allbarmherzige Vater, konnte das von ihm ge-

schaffene Menschenpaar gar nicht in Satans Händen lassen, er mußte ihm für seinen Ungehorsam verzeihen und es wieder in seine Vaterarme aufnehmen.

Satan andererseits, den sein Stolz zur Empörung getrieben hatte, durfte und konnte sich nicht mit seiner Besiegung durch den Gottessohn zufriedengeben; er mußte — sein Stolz stachelte ihn dazu an — gegen Gott von neuem kämpfen; und in diesem Kampfe sollte ihm das Menschenpaar das Kampfobjekt sein.

Satans Handeln führt die Höhe herbei: Evas Fall. Durch Satans Bestrebungen allein aber wäre der Fall Evas nicht motiviert. Eva hätte dank ihrer angeborenen Unschuld dem Versucher widerstehen können; und dennoch fällt sie. *Miltons Aufgabe war es daher vor allem, Evas Fall zu motivieren*; und er sucht dies durch vier Gründe zu erreichen.

Satan flüstert zunächst des nachts in Gestalt einer Kröte Eva Versuchungen ins Ohr. Welcher Art diese Versuchungen gewesen sind, erfahren wir, als Eva am folgenden Morgen Adam ihren bösen „Traum" erzählt (V). An den Baum der Erkenntnis, von dem zu essen ihnen von Gott verboten ist, wurde sie geführt, und eine himmlische Gestalt, die eben von der Frucht gekostet hatte, pries in überschwenglichen Worten die Kraft dieser Frucht und riet Eva, ebenfalls davon zu essen. Und Eva folgte den Schmeichelworten.

> . . . the pleasant savoury smell
> So quicken'd appetite that I, methought,
> Could not but taste. V, 84.

Hier also unterlag Eva schon einmal im Traum; hier lernte sie zum erstenmal „the pleasant savoury smell" der verbotenen Frucht kennen und konnte eben diesem würzigen Duft nicht widerstehen. — Evas Fall ist hier nur durch „the pleasant savoury smell" begründet, und da dieses Unterliegen nur ein Unterliegen im Traum ist, begnügen wir uns mit dieser einen Begründung; für ein Unterliegen in Wirklichkeit würden wir eine wirksamere Begründung verlangen. Was hier indes im Traume dargestellt ist, sollte später bittere Wirklichkeit werden. Insofern eben liefert dieser Traum ein wichtiges Stück für unser Verständnis für Evas Fall.

Der zweite Grund, durch den Milton Evas Fall motiviert, ist Evas Neugierde. Zum erstenmal in ihrem jungen Leben sind Adam und Eva getrennt an ihre Beschäftigung gegangen (IX); und während nun Eva allein im Rosenhain arbeitet, schleicht sich Satan an sie heran. Listig schmeichelt er zunächst der Schönheit des Weibes; und als darauf Eva die Schlange verwundert fragt, woher ihr die Sprache komme, da spielt Satan seinen Trumph aus: „Ein bestimmter Baum in diesem Garten wirkte dies in mir. Ich kostete eine seiner duftigen Früchte, und sogleich kamen mir Vernunft und Sprache". Und als Satan darauf die Frucht jenes Baumes in überschäumender Weise preist, kann Eva nicht länger an sich halten; sie verlangt von der Schlange, sie zu dem Baum zu führen. — Schon jetzt befindet sich Eva in der Hand Satans; schon jetzt läßt sie sich von dem Versucher führen. Der erste Schritt zu ihrem Fall ist getan.

Angelangt an jenem Baum will Eva zurückweichen; sie erkennt den Baum der Erkenntnis, von dem zu essen ihnen von Gott verboten wurde. Ein gewaltiger Redeschwall bricht jedoch über sie herein. In züngelnden Worten sucht Satan das Unrecht darzulegen, das dem Menschen durch das Verbot, von jener Frucht zu essen, angetan ist. Satans Verführungsrede und Scheingründe — übrigens ein Meisterstück Miltonscher Dichtkunst — hallen in Evas Ohren wieder.

> . . . in her ears the sound
> Yet rung of his persuasive words, impregn'd
> With reason, to her seeming, and with truth. IX, 736.

Durch Satans Worte ist Eva schon halb besiegt; kaum kann sie noch widerstehen, zur Frucht zu greifen. Schon jetzt scheint uns ihr naher Fall vollauf begreiflich. Satans Verführungsrede bezeichnet den dritten Grund für Evas Fall.

Um jedoch ganz sicher zu gehen, um jedes Bedenken, welches noch entstehen könnte, etwa, daß Eva trotz allem aus Liebe und Gehorsam gegen Gott der Versuchung Satans hätte widerstehen können, zu zerstreuen, erfindet Milton noch einen vierten Grund, der uns nun vollends Evas Nachgiebig-

keit begreifen läßt. Es ist Mittag, die Zeit des Essens, und der Mittag

> . . . . . waked
> An eager appetite, raised by the smell
> So savoury of that fruit, which with desire,
> Inclinable now grown to touch or taste,
> Solicited her longing eye. IX, 739 ff.

Ihre Eßlust also, heut doppelt angeregt durch den würzigen Duft der verbotenen Frucht, denselben, dem sie einst im Traum nicht widerstehen konnte, macht Eva den Verführungsworten Satans vollends gefügig. In einem Selbstgespräch sucht sie kurz vor ihrem Fall ihre Tat vor sich selbst zu rechtfertigen. Dann ergreift sie die Frucht und ißt davon. Satans Verführungsrede und ihr durch den Duft der Frucht mächtig angeregtes Verlangen nach Speise haben sie schließlich zu Fall gebracht.

Durch diese vier Gründe ist es Milton in der Tat vortrefflich gelungen, Evas Fall zu motivieren. Die Schwäche des ersten Weibes ist uns durch Milton menschlich nahe gebracht. Wir können Evas Fall vollauf begreifen; wir können ihn aber auch entschuldigen, — und das gerade erstrebte unser Dichter.

Es bleibt uns noch, die *Motivierung für Adams Fall* zu untersuchen. Milton motiviert Adams Fall nur durch einen einzigen Grund, nämlich Adams grenzenlose Liebe zu Eva. Von seiner ersten Begegnung mit Eva an klingt aus Adams Worten das Glücksgefühl seiner Liebe; und als er Raphael dieses sein Glück schildert (VIII, 470 ff.), da erhält er von dem Erzengel die Weisung, nicht durch Leidenschaft sein Urteil bestimmen zu lassen, etwas zu tun, was freier Wille nicht zugeben würde. Indes, wir hegen schon jetzt die Empfindung, daß, wenn einst die Versuchung an ihn herantreten wird, Adam allein die Liebe sprechen lassen und die Vernunft hintansetzen wird. Und in der Tat, als Eva ihm die Frucht reichte, da folgte er allein der Stimme der Liebe:

> How can I live without thee, how forgo
> The sweet converse and love so dearly join'd
> To live again in these wild woods forlorn?

. . . . . .
. . . . . no, no! I feel
The link of nature draw me; flesh of flesh,
Bone of my bone thou art, and from thy state
Mine never shall be parted, bliss or woe.
. . . . . .
. . . . . we are one,
One flesh; to lose thee were to lose myself. IX, 908.

Damit greift Adam nach der dargebotenen Frucht. — Adams Fall ist durch den einen Grund, seine Liebe zu Eva, vollauf motiviert; wir können begreifen, wie der Vater des Menschengeschlechts, da er weiß, daß sein geliebtes Weib nun nicht lange mehr neben ihm weilen wird, selbst nicht länger leben möchte. Das Glück, das er mit ihr genossen, war zu groß; nie würde er es allein in der Einsamkeit, ohne sie, ohne ihr Geplauder ertragen. Deshalb wählt auch er den Tod.

c) Ort und Zeit.

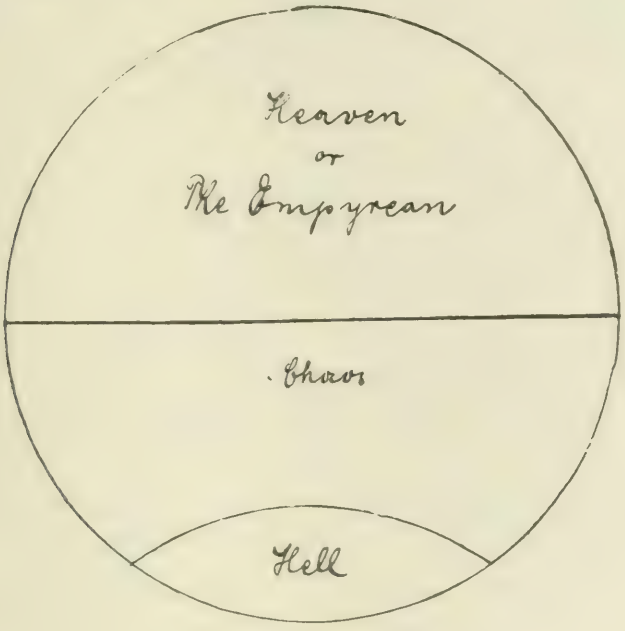
1. Der *Ort der Handlung* [1]) unseres Epos ist Himmel, Chaos, Hölle und Welt, kurz, das unendliche All. Nicht von Anbeginn bestanden die genannten vier Teile des Alls.

Figur 2.

[1]) Masson, l. c. (1910), vol. II p. 28ff.

Anfangs bildeten, wie wir aus der Vorfabel unseres Gedichtes erfahren, der Himmel und das Chaos allein das All, das wir uns als eine Kugel von unendlichem Radius vorzustellen haben, deren eine Hälfte der Himmel und deren andere das Chaos ausmacht. (Fig. 2).

Nach dem Sturze Satans und seiner Schar finden wir auf dem Grunde des Chaos einen neuen Teil, die Hölle, jenen Ort der Qualen, den Gott für die bösen Engel bereitet hat. (Fig. 3).



Figur 3.

Während die bösen Engel, von ihren furchtbaren Sturze betäubt, in der Hölle lagen, erschafft Gott durch seinen Sohn „the Starry Universe", d. i. unsere Welt, die mit ihrem obersten Punkte am Himmel hängt und mit diesem durch eine Himmelstreppe verbunden ist. (Fig. 4: p. 48).

In der Welt, dem Sternenall, ist die Erde und auf dieser im besonderen das Paradies der Schauplatz der Handlung.

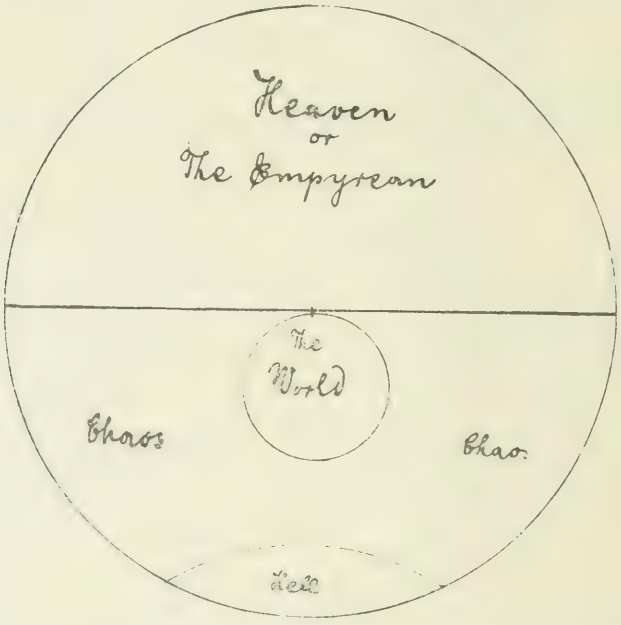
An dieser Stelle sei nun auch auf das *astronomische System* hingewiesen, das Milton dem „Starry Universe" zugrunde legt[1]). Es ist dies nicht unser heutiges koperni-

[1]) Masson, l. c. (1910), vol. II p. 37ff.
Thom. Orchard: The Astronomy of Milton's Paradise Lost. Longmans 1896.

kanisches, sondern das verbesserte ptolemäische, das sog. alfonsinische System. Ein untrüglicher Beweis hierfür ist neben anderen Stellen vor allem die folgende:

> They pass the planets seven, and pass the fix'd,
> And that crystalline sphere, whose balance weighs
> The trepidation talk'd, and that first moved. III, 481—483.

Die Frage ist nun, ob Milton zur Zeit der Abfassung seines Werkes noch überzeugter Anhänger des ptolemäischen oder schon des kopernikanischen Systems war. Daß Milton über das kopernikanische System unterrichtet war, ist unzweifelhaft; hatte doch dieses System zu jener Zeit schon



Figur 4.

zu viele Anhänger gefunden, um nicht spurlos an seinem regen Geiste vorübergehen zu können: überdies zeigen P. L. IV, 592—597 und VIII, 15—178 ganz deutlich seine Bekanntschaft mit diesem System. Masson meint — und wir dürfen hierin dem genauesten Kenner der Lebensverhältnisse unseres Dichters folgen — daß Miltons Kopernikanismus sich etwa um die Mitte des Jahrhunderts entschieden habe. Zur Zeit der Abfassung von P. L. war demnach Milton überzeugter Anhänger des Kopernikus. Wenn er dennoch für sein Epos das ptolemäische System wählt, so werden ihn vor allem poetische Rücksichten hierzu be-

stimmt haben. In bezug auf obige zwei Stellen, in denen uns Milton seine Bekanntschaft mit dem kopernikanischen System verrät, sagt Masson, daß Milton diese Stellen eingefügt habe, „to relieve his own mind on the subject, and by way of caution to the reader that the scheme of the Physical Universe adopted in the construction of the poem is not to be taken as more than a hypothesis for the imagination“ (Masson, l. c. vol. II p. 40 f.).

2. Die Handlung von P. L. spielt in vorgeschichtlicher *Zeit*, in der Zeit des ersten Menschenpaares.

Wichtiger als diese Feststellung ist die *des Zeitumfanges der Handlung*[1]). Neun Tage lang waren die bösen Engel vom Himmel gefallen (VI, 871—875) und neun Tage lang hatten sie betäubt in der Hölle gelegen (I, 50—53): am 18. Tage also nach ihrer Vertreibung aus dem Himmel erwachen sie. Die neun Tage des Sturzes mögen metaphorischer Art sein: die neun Tage der Betäubung jedoch sind buchstäblich zu nehmen; denn innerhalb dieser letzten neun Tage hat die Schöpfung der Welt, das Werk von sechs Tagen, stattgefunden, — dem Puritaner Milton galten zu jener Zeit die sechs biblischen Schöpfungstage noch als wirkliche Tage. Es gelingt, diese sechs Tage aus den neun Tagen herauszuheben, und zwar fällt der sechste Schöpfungstag, der Tag der Schöpfung des Menschen mit dem Tag des Erwachens der Teufel zusammen, dem achtzehnten Tage in unserer Rechnung; denn an diesem sechsten Schöpfungstage wurde, wie Raphael berichtet, der an diesem Tage Wache am Höllentor hielt (VIII. 228—246), zum erstenmal in der Hölle Lärm gehört, der nur durch das Erwachen der Teufel hervorgerufen sein kann. Am folgenden Tage feiern die Engel im Himmel den Sabbath, die Teufel aber beraten in Pandämonium über die Kampfesweise, die man in dem neuen Kampf gegen Gott anwenden müsse. „The very Sabbath which in Heaven was spent in

1) D. Masson: Poetical Works of John Milton. 3 vols. London 1890. vol. II p. 108 ff. — In der neuesten Ausgabe vom Jahre 1910 findet sich dieser Abschnitt nicht mehr!

hymns of rejoicing over the New Universe was spent in Hell in plotting its ruin!“ (Masson, l. c. (1890) vol. II p. 13). Der 19. Tag ist der Tag des ersten Sabbaths und des Teufelsrates.

Bisher hat Milton, wie aus vorstehendem ersichtlich ist, ein genaues Zeitmaß im Auge gehabt. 19 Tage sind bisher verflossen; dabei ist es ganz gleichgültig, ob die ersten neun Tage, die Tage des Sturzes der bösen Engel, metaphorischer Art sind oder nicht. Fortan aber macht Milton für einen Teil des Gedichtes von seiner dichterischen Freiheit Gebrauch; er hält sich nicht mehr an das menschliche Maß der Zeit. Bei der Lektüre nämlich hat man den Eindruck, als ob die Ereignisse nach dem Teufelsrat, also Satans Reise von der Hölle bis zu seiner Landung auf der Erde, nur einen Tag ausmachten, den 20. Tag. Bei Satans transzendentalem Charakter würden fürs erste Bedenken hiergegen nicht wach werden. Bei genauer Ueberlegung jedoch regen sich solche. Neun Tage hat Satan zum Fallen gebraucht; und jetzt soll er aufwärts nur eines Tages bedürfen, um denselben Raum, überdies noch mit großer Schwierigkeit, zu durchqueren! Man hat trotz allem den Eindruck, als ob die Reise nur einen Tag gewährt hätte. Wäre dies jedoch der Fall, so hätte Satan die Erde erreicht, als Adam und Eva erst drei Tage (inkl. ihres Schöpfungstages) alt waren. Adam und Eva haben aber zu dieser Zeit schon länger im Paradiese gelebt; aus ihren Gesprächen (IV, 449—452; IV, 639 f.) geht dies unzweifelhaft hervor.

Eine Inkonsequenz des Dichters liegt jedenfalls hier vor; es fragt sich nur, ob diese beabsichtigt oder unbeabsichtigt geschah. Wir dürfen uns für das erstere entscheiden. Milton war an das menschliche Maß der Zeit nur für die Teile seines Gedichtes gebunden, die sich auf Erden abspielen; in allen übrigen Fällen durfte er ein transzendentales Maß der Zeit annehmen.

Mit Satans Landung auf der Erde ist auch der Schauplatz der Handlung auf die Erde, im besonderen in das Paradies verlegt. Folgerichtig bedient sich daher Milton fortan des irdischen Zeitmaßes.

1. Tag. — (IV.) An diesem Tage landet Satan gegen Mittag auf dem Niphates, dringt bis zum Paradiese vor und sieht gegen Abend zum ersten Mal Adam und Eva. Bei Sonnenuntergang verläßt er die beiden, um das Paradies zu durchforschen. In der Nacht wird er, als er Eva Versuchungen ins Ohr flüstert, gefangen; wird gegen Mitternacht vor Gabriel verhört und bei Tagesanbruch in die Flucht gejagt.

2. Tag. — (V—VIII.) Eva erzählt am Morgen ihren Traum. Gegen Mittag erscheint Raphael und verläßt erst gegen Abend Adam und Eva wieder.

Zwischenzeit von 6 Tagen. — Wir müssen annehmen, daß Adam und Eva während dieser Zwischenzeit glücklich im Paradiese leben. Das Epos selbst sagt uns hierüber nichts. Von Satan aber wissen wir, daß er während dieser Zeit nachts die Erde umkreiste (IX, 53—69). In der Nacht des ersten Tages war er geflohen, hatte darauf die sieben folgenden Nächte die Erde umkreist. Gegen Mitternacht der letzten, d. i. der achten Nacht (inkl. jener ersten Nacht, der Nacht seiner Flucht), kehrte er zum Paradiese, zurück, also in der Nacht zum 9. Tage nach seiner Landung auf dem Niphates.

9. Tag. — (IX und z. T. X.) Der Tag des Sündenfalles. Gegen Mitternacht war Satan ins Paradies zurückgekehrt, hatte Schlangengestalt angenommen und den Morgen erwartet. An diesem Morgen gehen Adam und Eva getrennt an ihre Beschäftigung. Gegen Mittag: der Sündenfall Evas. Adams Fall, die gegenseitigen Vorwürfe Adams und Evas und ihre Scham füllen den Nachmittag. Der Gottsohn erscheint gegen Abend, die Sünder zu richten. Wieder allein, verbringt das Paar die Nacht in „sad discourse and various plaint“ (X, 343).

10. Tag[1]). — (X, 330ff.) Satan war gegen Abend des

[1]) Masson, l. c. (1890) vol. II p. 117: There is a difficulty about this day. Addison and other critics omit it altogether, and suppose the whole Book X to be but a continuation of the Ninth Day, or the day of the Fall and the subsequent evening and night. Examination, howe-

9. Tages, als der Gottsohn erschien, vor diesem geflohen, in der Nacht aber zurückgekehrt und hatte dem „sad discourse“ Adams und Evas gelauscht. Jetzt, bei Morgengrauen des 10. Tages bricht er nach Pandämonium auf und trifft dabei Sünde und Tod. — Was sich dann in der Hölle ereignete (Schlangenverwandlung u. dgl.), ist transzendentaler Art und paßt nicht in den Rahmen menschlichen Zeitmaßes. — An diesem Tage gelangen dann noch Sünde und Tod im Paradiese an.

In der Nacht: Adams langes Selbstgespräch (X, 714ff.; besonders 845, 846), dem das Zwiegespräch mit Eva folgt. Beiderseitige Vorwürfe und Versöhnung. — „It does not seem impossible to me that, in composing the poem, he [Milton] did originally intend to refer Adam's long soliloquy and the dialogue with Eve to the night immediately following the Fall. . . . . In any case we are now obliged, as the poem stands, to suppose a night, and then a whole day, and then another night, to have been passed by Adam and Eve in Paradise after their sin“. (Masson l. c. (1890) vol. II p. 118f.).

11. Tag. — (XI, XII.) Das Zwiegespräch Adams mit Eva dauert die ganze Nacht hindurch bis zum Morgen des 11. Tages. Am Vormittag erscheint dann Michael. Vision und Bericht des Zukünftigen. Wir müssen annehmen, daß der Tag schon ziemlich weit vorgerückt ist, als der Bericht des Zukünftigen sein Ende erreicht hat, so daß wir den Nachmittag dieses Tages als den Zeitpunkt der Katastrophe festsetzen müssen.

Als Zeitumfang unseres Gedichtes können wir nunmehr den folgenden feststellen:

Zunächst umfaßt die Handlung 19 Tage, von

---

ver, will prove that the poem assumes at least one complete day and night as having been past by Adam and Eve in Paradise after the day of their fall and the immediately following night of their first sad discourse on the consequences. — Die oben dargelegte Ansicht ist diejenige Massons; letzterer widerlegt auch (p. 118) Addison und die anderen Kritiker.

denen die ersten 9 transzendentaler Art sein können. Auf sie folgt eine Spanne Zeit, die jeder Anwendung irdischen Zeitmaßes auf sie spottet. Nach dem Ende dieses Zeitabschnittes haben wir bis zum Schluß der Handlung dann noch 11 Tage.

II. Die Personen[1]).

Von der Handlung kommen wir zu den Personen. Über Miltons Kunst der Charakterzeichnung ist man verschiedener Meinung: die einen behaupten, Milton sei bedeutend in der Charakteristik[2]), andere dagegen, in der Charakteristik bestände seine Schwäche[3]). Wir haben also zwei ganz entgegengesetzt lautende Urteile vor uns; versuchen wir daher, die Personen von P. L. zu charakterisieren, um daraus ein Urteil über Miltons Charakteristik ableiten zu können.

Wir beginnen mit *Adam und Eva*. Ihr Äußeres erfahren wir aus der herrlichen Beschreibung in IV, 288 ff. (Two of far nobler shape, erect and tall etc.). Eine hohe Stirn, ein freier, erhabener Blick, dunkle, bis auf die Schultern herabfallende Locken, kurz, ein männlich schönes Äußere schmückt Adam. Neben ihm steht Eva, ausgestattet mit aller weiblichen Schönheit. Liebevollen Blickes, voller süß anziehender Anmut, mit prächtigem goldigen Haar, das in üppigem Gekräusel bis zur schlanken Hüfte wogt, tritt uns die Mutter des Menschengeschlechts entgegen.

> . . . the loveliest pair
> That ever since in love's embraces met:
> Adam the goodliest man of men since born
> His sons, the fairest of her daughters Eve. IV, 321 ff.

Grundverschieden voneinander ist beider Inneres; mit

---

[1]) G. Liebert: Milton. Studien zur Geschichte des englischen Geistes. p. 317 ff. Hamburg 1860. A. Stern: Milton und seine Zeit. 4 vols. Leipzig 1877 ff. vol. IV p. 76 ff. W. Raleigh: Milton, p. 126 ff. London 1900.

[2]) Eitner: Vorrede zu seiner Übersetzung von P. L. p. 31. Leipzig und Wien, o. J., Bibliograph. Institut.

[3]) Stern: l. c. vol. IV p. 76.

bewunderungswürdigem Geschick hat Milton ihnen gewisse Züge beigelegt, die zur charakteristischen Unterscheidung der beiden Geschlechter dienen. *Adam* ist geschaffen „for contemplation"; seine Gedanken sind auf das Tiefe und Ernste gerichtet. Der Forschungstrieb beseelt ihn: eben ist er zum Leben erwacht, da blickt er forschend gen Himmel, betrachtet er prüfend Land und Tiere (Straight toward Heaven my wondering eyes I turned etc. VIII, 257 ff.). Als Raphael ihm von der großen Empörung im Himmel erzählt hat, ist er noch nicht befriedigt: jetzt möchte er wissen, wie Himmel Luft und Erde geschaffen wurden (How first began this Heaven etc. VII, 86 ff.). Als der Erzengel ihm auch hierüber berichtet hat, ist sein „thirst of knowledge" (VIII, 5) noch immer nicht gestillt: ihn peinigt noch der Zweifel, wie es möglich sein konnte, daß die doch sonst so sparsame Natur so viel größere Weltenkörper als die Erde schuf, nur um der Erde ihr Licht zu leihen (Something yet of doubt remains etc. VIII, 13 ff.). Wahrheit über die Gestirne möchte er erlangen. — Fleiß, Tatendrang zeichnet ihn aus. Schon im Paradiese gab es Arbeit; freilich war sie hier nur fröhlicher Zeitvertreib. Nach der Sünde aber ist sie Frondienst. Doch das schreckt ihn nicht:

> with labour I must earn
> My bread; what harm? Idleness had been worse;
> My labour will sustain me. X, 1054.

Zu neuen Taten will er, zu neuer Arbeit, um „sein verlorenes Königsrecht über die irdische Schöpfung im Schweiße seines Angesichts wiederzuerben; er nimmt aus dem Paradiese mit, was ihn rettet — Tätigkeit und Fleiß". (Liebert, l. c. p. 321). — Als rechten Mann erweist sich Adam in der Stunde der Not; da kann er kraftvolle Selbstbeherrschung üben. Kein Laut der Klage kommt über seine Lippen, als Michael ihm die Vertreibung aus seinem Wonnesitz verkündet; in stummem Schmerz nimmt er die Trauerbotschaft hin (XI, 263 ff.). — Eva, sein Weib, umfängt er mit inniger Liebe. Das klingt überall in seinen Worten, so wenn er dem Erzengel sein Glück erzählt, das Eva ihm bereitet

(VIII, 470 ff.), so wenn er angesichts ihrer Sünde daran denkt, daß sie nunmehr dem Tode verfallen ist und von seiner Seite gerissen werden soll (IX, 890 ff.). Aber diese grenzenlose Liebe ist der Anfang seiner Schuld: sie stimmt ihn zur Nachgiebigkeit, als Eva ihn bittet, allein an die Beschäftigung gehen zu dürfen (IX, 205 ff.); sie führt auch, wie bei der Motivierung gezeigt wurde, seinen Fall herbei.

Meisterhaft stellt Milton, wie schon angedeutet wurde, den spezifisch männlichen Eigenschaften Adams die charakteristisch weiblichen *Eigenschaften Evas* gegenüber: dem Forschungstrieb Adams Evas Genügsamkeit, — bei ihrem ersten Erwachen blickt sie in den Spiegel eines klaren Sees und freut sich ihrer Schönheit (IV, 440 ff.); dem Tatendrang die Empfänglichkeit, — nicht Aktivität, sondern Passivität ist ihrem Wesen eigen: Adam dringt weiter in den Erzengel nach Aufklärung, sie zieht sich dagegen zurück, sie spart sich den Genuß, bis Adam Erzähler, sie einzige Hörerin sei, sie zog sein Wort denen des Engels vor; der Selbstbeherrschung endlich die Nervosität des Weibes, — Eva bricht in lautes Klagen aus, als sie von der Vertreibung aus dem Paradiese hört und verrät so ihr Versteck (XI, 265 ff.). — Eva zieren alle Vorzüge einer trefflichen Gattin, so daß das Eheleben im Paradiese ein reizendes Bild bietet: „wie liebenswürdig ist die Hausfrau Eva, wenn sie Früchte geschmackvoll wählt und ordnet zum festlichen Empfang des himmlischen Gastes (V, 321 ff.); wie emsig und geschickt dient sie ihrem Gatten als Gehilfin bei seiner täglichen Arbeit; wie schön weiß sie ihm durch lebhafte Gespräche die Stunden zu kürzen als die schnell begreifende, sinnig anregende Genossin seines geistigen Lebens". (Liebert l. c. p. 349). — Eva besitzt aber auch Züge, die die glücklichste Ehe in ihr trauriges Gegenteil verwandeln können: Eigensinn und Neugierde. Trotz aller Einwände Adams verharrt sie an jenem Unglückstage eigenwillig auf ihren Wunsch, getrennt von Adam an die Arbeit gehen zu dürfen (IX, 205 ff.). Als Satan-Schlange ihr darob von der Wunderkraft eines gewissen Baumes im Paradiese vor-

schwärmt, da bricht ihre Neugierde hervor: sie verlangt, den Baum zu sehen (IX, 615ff.). Diese ihre Neugierde, verbunden mit ihrer Schwäche der Verführungsrede Satans gegenüber, sowie mit der sich einstellenden Eßlust begründen, wie bei der Motivierung ausgeführt wurde, ihren Sündenfall.

Gedacht sei hier der Schwierigkeit, vor die unser Dichter gestellt wurde, als es galt, für Adam und Eva, Geschöpfe, für die nicht die geringsten Voraussetzungen bestehen durften, Gespräche zu erfinden. An einigen wenigen Stellen strauchelt Milton hierbei, z. B. wenn Adam in der Erde ruhen möchte wie in seiner „Mutter Schoß“ (How glad would lay me down as in my mother's lap! X, 777) — er, der gar keine Mutter gehabt hat — oder wenn Eva davon redet, die Gebüsche zu „beschneiden“ (What we by day lop overgrown or prune etc. IX, 210) — sie, die in Ermangelung des Notdürftigsten sich die Tränen mit den Haaren trocknen mußte. Trotz solcher gelegentlicher Entgleisungen hat jedoch Milton den richtigen Ton für die beiden Naturkinder recht gut getroffen.

Alles in allem: in Adam hat Milton sein Ideal des Mannes gezeichnet. Eva ist die Verkörperung seiner Anschauung vom Weibe; Sonnenseiten gibt es in ihrem Charakter, aber auch Schattenseiten, und gerade die letzteren haben Eva und mit ihr die Menschheit ins Verderben gestürzt.

Wir kommen zu den *himmlischen Gestalten*. *Gott* zeichnen natürlich die durch die Bibel gegebenen charakteristischen Merkmale aus: er ist unsichtbar, unendlich, allmächtig und allgütig. Der *Gottsohn* aber weicht von der biblischen Überlieferung ab: er ist nicht Gott gleich und eins, sondern ein Geschöpf Gottes. — Milton ist Semiarianer, „Antitrinitarier“ im Sinne des Bernardino Occhino[1]. — Der Gottsohn ist der „Vizekönig des Himmels“; Gott-Vater hat ihn selbst dazu erhoben:

your head I him appoint.
And by myself have sworn, to him shall bow

[1] L. A. Wood: The Form and Origin of Milton's Antitrinitarian Conception. Diss. Heidelberg 1911. Paul Chauvet: La Religion de Milton 1909.

All knees in Heaven, and shall confess him Lord.
Under his great vicegerent reign abide
United as one individual soul,
For ever happy. V, 606ff.

Diese Erhebung des Sohnes zum Stellvertreter des Vaters hat bekanntlich die Empörung der bösen Engel gegen Gott verursacht. — Der Gottsohn ist ferner, während Gott-Vater unsichtbar ist, die „schaffende und erscheinende Gottheit". Er schafft im Auftrage des Vaters die Erde und alle Kreaturen (VII, 192ff.); er erscheint dem Menschen, um ihm das Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu kosten, zu überbringen (VIII, 295ff. One came of shape divine etc.), er erscheint ihm, um ihn nach dem Sündenfall für seinen Ungehorsam zu verfluchen (X, 90ff.). — „Mit einem Wort: Gott der Sohn ist der göttliche Geist des Mikrokosmus, während Gott der Vater die Seele des Universums ist. Diese bleibt ewig rätselhaft und unbegreiflich, während jener sich verständlich offenbart." (Liebert l. c. p. 328.)

Den Thron des Allmächtigen umgeben in lichten Scharen *die Engel*. Diese sind Abstraktionen, reine Geister, und genießen als solche alle Vorteile des Geistseins. Sie überfliegen mit Windeseile unendlich weite Strecken, „zehnmal so groß wie dieses Erdenreich" (VI. 78. „Tenfold the length of this terrene"): sie kennen keine tödlichen Wunden (VI, 348); sie können sich sogar nach Belieben ausdehnen, zusammenziehen, die Farbe ändern:

They limb themselves, and colour, shape, or size
Assume, as likes them best, condense or rare. VI, 352.

Auch die Liebe vereint diese Geister: „without love no happiness", verkündet Raphael Adam (VIII, 621); nicht fremd ist ihnen liebende Umarmung, und sie genießen dabei das Vorrecht, daß sich ihnen nicht Haut und Fleisch hindernd entgegenstellt (VIII, 620). Ihre Speise ist Nektar und Ambrosia (V, 630). Ihr höchstes Glück ist, Gott und dem Sohn zu dienen und zu gehorchen. Es sind der Engel viele, die uns entgegentreten; viele Namen werden genannt: Raphael, Gabriel, Michael, Uriel u. a. m. Die Namen sind aber auch

das einzige, das sie unterscheidet; in allem übrigen sehen sie sich zum Verwechseln ähnlich. Dieser „Mangel an Individualität“ aber ist den Engeln Miltons häufig vorgeworfen worden. Der Vorwurf ist ja nicht unberechtigt. Doch muß man auf der anderen Seite wieder bedenken: die Engel sind als vollkommenste Wesen gedacht; als solche aber sind sie, wenn auch dem Range nach verschieden, doch untereinander wesensgleich und eins: ihre Individualität ist dadurch gewissermaßen naturgemäß aufgeboben. — Angesichts der zweifellosen Tatsache des Fehlens der Individualität bei den Engeln Miltons ist es eigentümlich, wie Addison gerade das Gegenteil behaupten konnte: „The Angels are indeed as much diversified (?) in Milton, and distinguished by their proper parts as the Gods are in Homer or Virgil. The Reader will find nothing ascribed to Uriel, Gabriel, Michael or Raphael, which is not in a particular manner suitable to their respective Characters [1]).

Im Gegensatz zu den Engeln stehen *die Teufel*. Sie sind keine Abstraktionen, sondern wirkliche, dem Leben abgelauschte Gestalten; Individuen, deren jedes sich durch hervorstechende Züge von dem anderen deutlich unterscheidet. Die Hölle ist das Gebiet der Individualität. — Der Fürst der Teufel ist *Satan*; seine Charakterzeichnung ist Miltons Meisterwerk. Riesenhaft dehnt sich seine Gestalt durch die Unterwelt. Er ist an Größe gleich den erdgeborenen Titanen, die gegen Zeus kämpften, oder gleich dem Seeungeheuer, dem Walfisch, den der Schiffer für eine Insel hält (I, 191ff.), und im Verhör vor Gabriel auf der Erde erreicht sein Wuchs gar den Himmel (IV, 988). Gigantisch wie sein Äußeres ist sein Inneres. Das Grundübel seines Wesens, die Triebfeder all seines Handelns ist sein grenzenloser Stolz. Er treibt ihn zur Empörung, zur Lüge, macht ihn zum Kriegshelden, zu dem vor nichts zurückschreckenden Kraftgenie. — Einst war er als Lucifer im Himmel der Ersten einer unter den Erzengeln; er war „durch die Natur selber zu weit erhoben

[1]) J. Addison: Criticism on Paradise Lost. „The Spectator“, ed. by G. Smith. Everyman's Library. London, vol. IV p. 85.

und Gott schon zu nahe gerückt worden, um nicht ihm gleich werden zu wollen“[1]). Als vollends Gott die Vizeregentschaft seines Sohnes im Himmel verkündete, da vermochte er es nicht, einen Höheren zwischen sich und Gott anzuerkennen, sein Stolz lehnte sich dagegen auf, „[he] could not bear through pride that sight“ (V, 664): Satan wurde zum Empörer gegen Gott. — Er sank noch tiefer; er wurde zum niedrigen Lügner: er nennt den Häuptern seiner Heerscharen eine falsche, gemein erlogene Ursache ihres Aufbruchs aus der Nähe des göttlichen Thrones in die heimatlichen „Gegenden des Nordens“ (V, 683ff.); dort angelangt, gewinnt er die Scharen für die Empörung gegen Gott „with calumnious art of counterfeited truth“ (V, 772). Auch Eva gegenüber muß er später, um sie zu verführen, zur niedrigen List der Lüge greifen, indem er ihr vorspiegelt, vom Baum der Erkenntnis gekostet zu haben (IX, 567ff.). — Durch Lug und Trug hat er den Stein ins Rollen gebracht; die Revolution, der Kampf gegen Gott ist offen ausgebrochen. Jetzt aber erweist er sich als trefflichen Kriegshelden: in den vordersten Reihen, wo die Gefahr am größten ist, da ist stets sein Platz, da kämpft er wie ein Löwe, verrichtet er Wunder der Tapferkeit:

. . . . . Satan, who that day
Prodigious power had shewn, and met in arms
No equal . . . VI, 246ff.

Er ist es auch, der die Höllenmaschinen erfindet (VI, 495ff.). — Zu stolz war Satan; darum wagte er das Verwegenste, aber furchtbar wird er gerichtet. Das ändert jedoch nichts an seinem unbeugsamen Trotz und Haß, wie die folgenden Worte uns kundtun:

Yet not for those[2]),
Nor what the potent victor in his rage
Can else inflict, do I repent, or change,

[1]) H. Kraeger: Der Byronsche Heldentypus. (VI. Heft der Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von F. Muncker). p. 5. München 1898.

[2]) Nämlich der Waffen des Allmächtigen, des „furchtbaren Donners“ wegen.

Though changed in outward lustre, that fixed mind.

. . . . . .

What though the field be lost?
All is not lost; the unconquerable will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield:
And what is else not to be overcome?
That glory never shall his wrath or might
Extort from me. I, 94ff.

In diesen Worten offenbart er sich so recht als das vor nichts zurückschreckende Kraftgenie, als cäsarische Natur, die lieber in der Hölle herrschen als im Himmel die zweite Stelle haben möchte (Better to reign in hell, than serve in Heaven. I, 263). — Das alles ist Satan um seines grenzenlosen Stolzes willen, und fast sind wir geneigt, ihm dieses sein Grundübel zu verzeihen, fast möchten wir für den stolzen Revolutionär Partei ergreifen, der nur dem „Donner" (thunder I, 93), der „physischen Gewalt" erlag. „Ein Satan, der ungebrochenen Mutes, glühenden Hasses voll, den Schmerz besiegend, in die eines Cäsars würdigen Worte ausbricht „Besser in der Hölle herrschen als Knecht im Himmel sein", stellt sich als ein Wesen dar, aus nicht gemeinem Stoff gemacht" (Stern l. c. IV p. 78). In der Tat: Satan hat für sich die lebendige Anteilnahme unseres Herzens an seinem Geschick; das vollends, wenn wir wahrnehmen, daß diese von prometheischer Leidenschaft durchglühte Natur nicht ohne Gemüt ist. Er hat ein Herz, das für sein Volk schlägt: bittere Tränen weint er, als er sie durch seine Schuld so tief gefallen sieht (Tears, such as Angels weep, burst forth. I, 620ff.); die schwersten Gefahren übernimmt er für sie, er ganz allein durchwandert das Chaos zur Erspähung der neugeschaffenen Welt (II, 465). Wie würde er auch Thron und höchste Macht verdienen, fürchtete er sich vor einer Gefahr, die seinem Volke Gutes brächte! (But I should ill become this throne etc. II, 445ff.). Satan ist fürwahr der willig anerkannte Fürst der Seinigen, durch ihre freie Wahl dazu erhoben; er ist aber auch zugleich der erste Diener seines Staates. — Angesichts des Paradieses

und seiner unschuldigen Opfer melden sich ebenfalls sanftere Regungen in seiner Brust. Bittere Reue empfindet er über sein Tun (Is here no place left for repentance etc. IV, 79). Tief gerührt ist er durch Adams und Evas unschuldiges Wesen: Mitleid empfindet er mit ihnen, die er vernichten soll. Die Staatsraison allein („public reason") zwingt ihn, zu tun, was er verabscheut (IV, 358ff.).

So steht diese in psychologischer Vollendung durchgeführte Gestalt Satans vor uns, ein Meisterwerk dichterischer Charakterisierungskunst. Um dieser Gestalt willen wird man nie aufhören, P. L. zu bewundern.

Die übrigen Teufel sind mit derselben Kunst charakterisiert. *Moloch* (I. 392ff.; II, 43ff.; VI. 357ff.) ist der wilde Kriegsteufel: er war der stärkste und wildeste in der Götterschlacht. Seine Losung ist: lieber tot sein als ein in Knechtschaft verbrachtes Dasein. — *Belial* (I. 490ff.; II. 109ff.) ist der Götze der Unzucht, der Völlerei:

> a Spirit more lewd
> Fell not from Heaven, or more gross to love
> Vice for itself. I, 490.

Von außen scheint er würdig und zu Heldentaten geschaffen: seine klug und listig erdachten Reden wahren ihm diesen Schein; im Innern aber ist er furchtsam, falsch, hohl. — Der niedrigste Teufel ist *Mammon* (I. 678ff.; II. 230ff.); er ist der schnöde Geldteufel, der es vorzieht, lieber in der Hölle zu genießen als im Himmel zu dienen: der nackte Materialismus grinst uns aus seinen Anschauungen entgegen. — Endlich *Beelzebub* (II, 299ff.); er ist der alte, ruhige und erhabene Teufel, die „Säule des Staats":

> . . . with grave
> Aspect he rose, and in his rising seemed
> A pillar of state; deep on his front engraven
> Deliberation sat and public care;
> And princely counsel in his face yet shone,
> Majestic though in ruin. Sage he stood,
> With Atlantean shoulders fit to bear
> The weight of mightiest monarchies; his look
> Drew audience and attention still as night
> Or summer's noontide air, . . . II, 299ff.

Miltons Teufel sind insgesamt Fleisch und Blut; gerade dies aber, daß er seine Teufel vermenschlicht hat, hat zu Vorwürfen gegen ihn geführt; im Abschnitt vom „Übersinnlichen" wird davon die Rede sein.

Miltons *Methode der Charakterzeichnung* ist zumeist die indirekte: die Personen charakterisieren sich durch ihre Reden (cf. p. 75 „Charakterisierende Rede"). Es findet sich indes auch die direkte Methode: die einfache Beschreibung. Dieser Art ist z. B. die Schilderung des Äußeren Satans (I, 192ff.), Adams und Evas (IV, 288ff.), der Charakteranlagen Molochs (I, 392ff.), Belials (I, 490ff.), Mammons (I, 678ff.) und Beelzebubs (II, 300ff.).

Am Schluß dieser Erörterung wollen wir ein *Urteil* über Miltons Charakteristik fällen. Welches Bedenken ist es vor allem gewesen, das einige zu der Behauptung geführt hat, in der Charakteristik bestände Miltons Schwäche? Einzig und allein ihr Blick auf die himmlischen Gestalten, denen sie Mangel an Individualität vorwerfen. Diesem Vorwurf haben wir oben zu begegnen gesucht; und wenn Stern (l. c. IV p. 76) mit Recht behauptet, Miltons Charaktere seien fast niemals verwickelt, sondern in der Regel einfach, durchsichtig, so schließt das keineswegs auch eine Entwickelung aus, wie wir sie z. B. im Charakter Evas oder Satans deutlich beobachten können. Für uns steht fest: Milton ist bedeutend in der Charakteristik.

III. Das Übersinnliche.

Es ist eine heikle Sache, bei einem Epos wie P. L. vom Übersinnlichen zu handeln: läßt sich doch schwerlich eine Grenze ziehen, die Sinnliches, d. h. sinnlich Faßbares und Übersinnliches scheidet. Die Teufel z. B. sind entschieden übersinnliche Wesen: dennoch aber sind sie vollkommen sinnlich faßbar: sie sind Übersinnliches und doch wieder Sinnliches. Aus solchem Gegensatz heraus sind unserem Dichter in bezug auf das Übersinnliche Vorwürfe entstanden.

Zunächst die Frage: „Was ist *rein sinnlich faßbar* in P. L.?" Sie findet eine kurze Erledigung: sinnlich faßbar

ist im Grunde nur das, was sich, wie Naturbeschreibungen und das Zusammenleben Adams und Evas, auf die Erde bezieht. Keineswegs aber ist alles, das sich auf Erden abspielt, sinnlich faßbar; es sei nur erinnert an Satans Hineinschlüpfen in die Schlange (IX), das entschieden ein außersinnlicher Vorgang ist.

Nur ein geringer Bruchteil ist also Sinnliches, alles andere Übersinnliches. Das liegt auch in der Natur des Stoffes von P. L. Der Dichter besingt den mosaischen Mythus von der Schöpfung der Welt und dem Sündenfall; mythologischer Stoff aber birgt immer Übersinnliches.

Milton suchte jedoch das Übersinnliche möglichst zu versinnlichen, ohne das Übersinnliche ganz abzustreifen. In diesem Bestreben stellt er allerdings zuweilen große Anforderungen an unsere Einbildungskraft, die dem kühnen Fluge seiner Phantasie dann kaum mehr zu folgen vermag. So z. B. wenn er uns die übermenschliche Größe Satans durch Vergleiche (I, 191ff., IV, 988) anschaulich machen oder eine Vorstellung vom Chaos (II, 891ff.) erwecken will, wo die vier grimmen Kämpen Hot, Cold, Moist, Dry ihre „embryon atoms“ zum Streite führen. So wird es uns auch schwer, lichtlose Flammen und dabei sichtbare Dunkelheit (I, 60ff.) uns vorzustellen oder vom Wesen der Engel nach Raphaels Beschreibung (VIII, 622ff.) ein Bild zu gewinnen.

Milton hat in bezug auf seine Behandlung des Übersinnlichen Angriffe erfahren, die sich nach zwei Richtungen hin bewegen[1]).

Die einen werfen ihm vor, daß es ihm nicht überall gelungen sei, das Menschliche vom Göttlichen fernzuhalten, daß es vielmehr in seiner übersinnlichen Welt manchmal recht menschlich zugehe (cf. Wülker, l. c. vol. I p. 382). Es ist jedoch ohne Zweifel, daß Milton gerade absichtlich das Göttliche mit menschlichen Eigenschaften versehen hat, eben um das Übersinnliche zu versinnbildlichen; denn „logicians may reason about abstractions. But the great mass of

[1]) Macaulay's Essays ed. by A. J. Grieve. 2 vls. Everyman's Library. London, Dent & Co. Das Essay über Milton: vol. I, p. 150—194.

men must have images“ (Macaulay p. 165). Die anderen nun werfen Milton Inkonsequenz vor. Sie geben zu, daß unser Dichter berechtigt war, das Übersinnliche sinnlich faßbar zu gestalten; sie verlangen nun aber von ihm, daß er dieses Prinzip konsequent hätte durchführen müssen, daß er überhaupt nicht Übersinnliches hätte darstellen dürfen. Derartig rigoros durfte Milton jedoch nicht sein, auf ein solches Gewaltmittel mußte er verzichten, wollte er nicht die Leser seiner Zeit in Entsetzen bringen. Daher hält Macaulay (p. 166) den in jenem Sinne Angreifenden mit Recht entgegen: „Milton wrote in an age of philosophers and theologians. It was necessary, therefore, for him to abstain from giving such a shock to their understanding as might break the charm which it was his object to throw over their imaginations. This is the real explanation of the indistinctness and inconsistency with which he has often been reproached.“

Milton hat also in P. L. weder das materielle, noch das immaterielle System allein zugrunde gelegt, sich vielmehr auf den strittigen Grund der Unbestimmtheit gestellt. Dieses Prinzip aber war für P. L. begründet und berechtigt.

3. Kapitel.

Darstellung.

I. Erzählung.

1. Ein Dichter, dem Klarheit und Übersichtlichkeit ein oberstes Stilprinzip bedeutet, wird die *Gesamthandlung* einer großen Anzahl von Personen zu *spezialisieren* suchen und darauf achten, daß stets nur eine oder zwei Personen im Mittelpunkte des Interesses des Lesers stehen. Milton erreicht dies durch sein Prinzip der „Konzentration des Interesses" (cf. p. 86).

Andererseits sind vielfach Gesamthandlungen nicht zu vermeiden, z. B. bei Kampfschilderungen. In der Götterschlacht (VI) liegt uns in P. L. eine solche vor, und auch hier erkennen wir Miltons Prinzip: der Gesamthandlung, d. i. der Schilderung der Wogen des Kampfes, widmet er nur 38 Verse (VI, 207—245); dann schreitet er sofort zur Spezialisierung: er schildert nach dem Muster Homers Zweikämpfe, so den Satans mit Michael, den Gabriels mit Moloch, die Kämpfe Uriels und Raphaels mit Adramelech und Asmodeus, diejenigen Abdiels mit Ariel, Arioch und Ramiel. Am zweiten Tage der Schlacht, an dem die von Satan erfundenen Höllenmaschinen erprobt werden, steht fast ausschließlich Satan und am dritten Tage der Gottsohn im Mittelpunkte der Handlung.

2. Wenn die Fabel, die der Dichter sich als Vorwurf für sein Werk genommen hat, einen weiten Zeitraum umspannt, so scheiden, soll nicht die Anschaulichkeit der Dichtung leiden, zwei Wege der Stoffbehandlung aus: die ungekürzte und die gekürzte Erzählung. Die erstere brächte

den Fehler mit sich, daß das Werk an übermäßiger Länge litte; mit der letzteren, die das Nacheinander der Geschehnisse zusammenziehen müßte, wäre ebenfalls volle Anschaulichkeit kaum zu vereinbaren. So bleibt nur der dritte und letzte Weg übrig, für den Homer das Muster aufgestellt hat und dem später auch Virgil gefolgt ist, nämlich *die Handlung erst am Schluß des Zeitraumes, den die Fabel umfaßt, einsetzen* und durch eine Person die der Handlung voraufgehenden Geschehnisse *berichten* zu lassen. Den letzteren Weg schlägt in Nachahmung dieser beiden großen Dichter auch Milton in P. L. ein. Die Fabel umspannt hier einen unendlich weiten Zeitraum. Milton läßt daher die Handlung erst am Ende des Zeitraumes einsetzen und beschränkt dadurch den Zeitumfang der Handlung auf nur wenige Tage: er eröffnet P. L. mit dem teuflischen Rat Satans, den Fall der neugeschaffenen Menschen herbeizuführen; die der Handlung voraufgehenden Geschehnisse, Kampf der Engel und Schöpfung der Welt, erfahren wir durch den Bericht Raphaels (V—VIII).

3. Milton ist der subjektivste englische Dichter vor Byron. Seine Ansicht von der Poesie war nicht, ein Phantasiegebäude zu errichten; vielmehr meinte er, so viel wie möglich von seinem *Subjekt* in alles, was er schrieb, hineinlegen zu müssen. „Into whatever he wrote he was sure to put as much of himself as possible“ (Masson [1910] vol. II, p. 47). Dies gilt natürlich in erhöhtem Maße von P. L., seinem Lebenswerk.

Deutlich tritt Miltons Subjektivität an den Personen zutage. Adam ist sein Ideal vom Manne, Eva die Verkörperung seiner Anschauung vom Weibe. Diese Anschauung Miltons war nicht die beste. Er hegte die patriarchalische Ansicht, daß das Weib ein Geschöpf von untergeordnetem Range sei; die Bibel bestärkte ihn in dieser Anschauung; vollends hatte er im Leben böse Erfahrungen mit den Frauen gemacht. Alles dies schrieb er sich bei der Zeichnung Evas vom Herzen. Nichts kam ihm gelegener, als ihr den ersten Sündenfall zuschreiben zu dürfen, konnte er doch so seine

Ansicht klarlegen: alles Weh und Übel in der Welt kommt vom Weibe — ein trauriger Reflex seiner einseitigen Erfahrungen mit den Frauen. — In der Behandlung von Gott-Vater und Gott-Sohn bekennt er seine antitrinitarische Überzeugung. — Die Teufel Moloch, Belial, Mammon und Beelzebub sind wirklich geschaute Persönlichkeiten, wie sie ihm im Leben oft genug begegnet sein mochten, auf die er seinen ganzen Haß ablud, und die er darum in die Hölle versetzte. Auch auf die Meisterfigur Satans mag er einzelne aus dem Leben gegriffene Züge übertragen haben; im übrigen aber wird er bei dieser seiner Meisterfigur seine Dichterkraft frei haben walten lassen, am wenigsten an eine bestimmte historische Persönlichkeit — man hat Cromwell, Karl I., ja Milton selbst genannt — als Modell Satans gedacht haben.

Seine Blindheit und sein Sehnen nach Licht haben ihm u. a. die tief empfundenen, rührenden Einleitungsverse zu III eingegeben[1]).

Nichts hatte Milton sich mehr ersehnt als ein glückliches Eheleben. Er, diese Heldennatur, empfand ein inniges, tiefes Liebe- und Zärtlichkeitsbedürfnis, und aus diesem Empfinden heraus kamen ihm die sympathischen, mannhaften Worte der Verherrlichung der ehelichen Liebe: IV, 744ff. — Ein glückliches Familienleben war ihm jedoch nicht beschieden; er machte traurige Erfahrungen in dieser Beziehung und bringt dies verschiedentlich in P. L. zum Ausdruck, am prägnantesten in der folgenden Stelle:

For either
He never shall find out fit mate, but such
As some misfortune brings him, or mistake:
Or whom he wishes most shall seldom gain,
Through her perverseness, but shall see her gain'd
By a far worse, or, if she love, withheld
By parents; or his happiest choice too late
Shall meet, already link'd and wedlock-bound
To a fell adversary, his hate or shame:
Which infinite calamity shall cause
To human life, and household peace confound. X, 899ff.

[1]) Über den Einfluß von Miltons Blindheit auf seine Dichtkunst vgl. Masson (1910) vol. II p. 51ff.

Als seine erste Frau ihm davongelaufen war, schrieb er ihr den Scheidebrief, der nach seiner Meinung — hier stimmte er mit dem Alten Testamente überein — zur Scheidung genügte. Die Trennungsszene in IX erinnert hieran; vor allem die Worte: „Go: for thy stay, not free, absents thee more“ (IX, 372). Später erfolgte eine Versöhnung beider Ehegatten: in Erinnerung hieran dichtete er die herrliche Versöhnungsszene Adams und Evas in Buch IX. — P. L. spiegelt uns einen Teil von Miltons Eheleben wieder.

Milton trat zeitlebens für Freiheit und Wahrheit ein; nichts war ihm verhaßter als jegliche Tyrannei, gegen die er XII, 83ff. und XII, 507ff. heftige Angriffsworte findet. Sein Freiheitsdrang führte ihn auf die Seite der Republikaner; mit Freuden teilt er daher V, 345ff. einen Seitenhieb gegen die Fürsten und ihren Prunk aus.

In seinen breiten theologisch-moralischen und didaktischen Erörterungen tritt uns ebenfalls das Subjekt des Dichters entgegen. Milton liebt es, seine religiösen Anschauungen über Erbsünde, Prädestination und dergl., seine Gelehrsamkeit überall im Epos an den Tag zu legen. Nicht zu seinem Vorteil sind über das ganze Gedicht derartige Erörterungen verstreut.

Endlich tritt die Persönlichkeit des Dichters hervor in Ausrufen des Mitgefühls mit seinen Personen. Überaus zahlreich sind solche Ausrufe im Gedicht, z. B.

Oh how unlike the place from whence they fell! I. 75.

O for that warning voice etc. IV, 1 ff.

Sleep on,
Blest pair! and, O! yet happiest, if ye seek
No happier state, and know to know no more! IV, 774 ff.

O much deceived, much failing, hapless Eve,
Of thy presumed return! event perverse! etc. IX, 403 ff.

How didst thou grieve then, Adam, to behold
The end of all thy offspring, end so sad,
Depopulation! etc. XI, 754 ff.

u. a. m.

4. Milton hat seinem Lebenswerk ein *dramatisches Gepräge* aufgedrückt: er wollte den Leser wie im Drama vor die Ereignisse stellen.

Dramatisch ist der Aufbau von P. L. Es hat eine steigende Handlung, eine Höhe, eine Peripetie und fallende Handlung. Wir erinnern uns hier, daß es ursprünglich Miltons Absicht war, den Stoff von P. L. in der Form des Dramas zu behandeln. — Die Form von P. L. gemahnt ebenfalls an das Drama. Wir haben nicht, wie es im Epos der Fall zu sein pflegt, eine ruhig fortschreitende Erzählung, vielmehr bewegt sich P. L. in der Form des Dialogs und Monologs. — Der Vers weist desgleichen auf das Drama hin. P. L. ist in Blankversen gedichtet. Vor Milton wurde der ungereimte fünffüßige Jambus vorzugsweise im Drama verwandt; erst Milton bürgerte ihn im Epos ein. — Endlich drücken die Szenendarstellung und die Peripetien in den Teilhandlungen das dramatische Gepräge aus; über sie wurde oben gehandelt (cf. p. 40 u. p. 36).

5. Eine der Hauptforderungen an den Dichter ist die Forderung der kunstgerechten *Exposition von Handlung und Personen.* Milton erfüllt sie meisterhaft.

Die Exposition der Handlung umfaßt das I. Buch. Am Schluß desselben haben wir alles erfahren, was zum Verständnis der Handlung unbedingt nötig ist: Satan hatte sich im Himmel gegen Gott empört und wurde dafür samt seinen Scharen in die Hölle gestürzt; sein Bestreben in Zukunft soll sein, von neuem gegen Gott zu kämpfen, und in diesem Kampfe soll das neugeschaffene Menschenpaar das Kampfobjekt sein. Wir sind also am Schluß dieses Buches mit den Vorbedingungen der Handlung vertraut gemacht.

Mit dem III. Buche setzt die Gegenhandlung ein: auch für sie hat Milton eine kunstgemäße Exposition erfunden. Wir erfahren darin: der Mensch wird ungehorsam gegen Gott sein, wird dafür gestraft werden, der Sohn aber wird die Sünde der Menschheit auf sich nehmen. Auch hier haben wir einen klaren Ausblick auf die nun folgende Gegenhandlung.

Die Exposition der Personen ist Milton nicht minder

gut gelungen. Für Gott und den Gottsohn brauchte er freilich keine Exposition zu liefern: ihr Wesen als göttliche Personen steht von vornherein fest. Dagegen mußten Satan und das Menschenpaar exponiert werden. Milton verfährt nun bei der Exposition der Personen folgendermaßen: er nennt zunächst garnicht die Person mit Namen, redet nur immer von „ihm“ bzw. „ihnen“, macht uns inzwischen mit dem Äußeren oder den Charakteranlagen vertraut, und dann erst erscheint wie rein zufällig und nebenbei der Name. So wird I, 34 Satan zum ersten Mal erwähnt: „The infernal Serpent; 'he' it was etc.“ In den folgenden Versen ist nun immerfort von „ihm“ die Rede, aber erst I, 82 wird sein Name genannt.

Ebenso verfährt Milton mit der Exposition Adams und Evas. IV, 288 werden beide zum ersten Mal erwähnt: „Two of far nobler shape etc.“ Die folgenden 35 (!) Verse handeln nun von diesen „beiden edlen Gestalten“; erst IV, 323 24 erscheinen ihre Namen.

6. Der Schauplatz von P. L. ist die Hölle, der Himmel, die Erde. Der Leser erlebt verschiedentlich einen Wechsel des Standpunkts. Milton durfte diesen Wechsel nicht unvermittelt eintreten lassen; er mußte vielmehr eine passende *Überleitung* erfinden, um die *Kontinuität* zu wahren. Im Hinblick auf das antike Epos, das ebenfalls den Wechsel des Schauplatzes zwischen Himmel und Erde kennt, nennt Heinze zwei Wege für derartige Überleitungen. „Er [der Dichter] wird 1) . . . dem Hörer irgendwelche Brücke bauen, die ihn ohne Anstrengung von einem zum anderen führt. Er wird 2) nicht etwa, wie ein auf aufgeregte Spannung des Hörers ausgehender Romanschriftsteller, die eine Handlung gerade dann abbrechen, wenn sie vor einer Entscheidung steht, sondern erst dann, wenn sie zu einem mindestens vorläufigen Abschluß gelangt ist . . .“ (Heinze l. c. p. 377). Beide Arten finden wir in P. L. wieder.

Eine beliebte Art der allmählichen Überleitung von einem Schauplatz zum anderen ist bei Milton die Reise einer Person. Satans Reise von der Hölle zur Erde (I—IV), der Abstieg

des Gottsohnes zur Erde (X), Satans Rückkehr von der Erde zur Hölle (X), endlich Michaels Reise zur Erde (XI) versetzen uns stets allmählich, fast unbewußt, insofern wir häufig lebhaft an den Erlebnissen der betreffenden Person auf ihrem Wege interessiert sind, von einem Schauplatz zum anderen. — Ein anderes Mal ermöglicht ein Hinweis auf Gottes Allwissenheit eine nicht unvermittelte Überleitung. Als nämlich Tod und Sünde ihr teuflisches Wüten beginnen wollen und Milton darob uns in den Himmel zu versetzen wünscht, gelingt ihm dies einfach durch die Worte „dies aber sah Gott alles und sprach“ (which the Almighty seeing X, 613).

Die zweite Art der Überleitung, die eine Handlung erst zum Abschluß zu führen, ehe die zweite Handlung mit ihrem neuen Schauplatz einsetzt, ist ebenfalls nicht selten; drei Beispiele mögen sie erläutern. Satans Reise zur Erde wird erst zu einem vorläufigen Ziel geführt (Ende von II: Satan in Sicht der Erde), ehe uns Milton einen neuen Schauplatz vor Augen führt. Die Himmelsszene (III) wird erst abgeschlossen, ehe die Handlung auf Erden weitergeht. Endlich: die Handlung auf Erden hat mit dem Sündenfall einstweilen ein Ende erreicht, und erst jetzt wechselt der Schauplatz, erst jetzt werden wir in den Himmel versetzt.

7. Milton sah sich in seinem Epos mehrfach genötigt, *Handlungen* darzustellen, *die zu gleicher Zeit sich abspielen.* In diesem Falle gibt er nun nicht gleichmäßige Bruchstücke bald der einen, bald der anderen Handlung, stellt auch nicht die eine Handlung „resolut in den Vordergrund“, während er zu der anderen nur „Durchblicke“ gewährt[1]), vielmehr führt er eine Handlung bis zu einem gewissen Abschluß, läßt dann erst die zweite Handlung einsetzen, und zwar stets mit dem Worte „meanwhile“.

Nach Beendigung des Teufelsrates (II) geht jeder der Teufel seiner Neigung nach; ihr Schalten und Walten, ihre Höllenqualen werden ausführlich beschrieben. Dann erst wird von der gleichzeitig mit diesem Treiben der Teufel sich

[1]) Diese Art der Behandlung gleichzeitiger Handlungen stellt Heinze (l. c. p. 380) für Virgil fest.

abspielenden Handlung berichtet: „inzwischen“ (meanwhile II. 629) war Satan an die Tore der Hölle gelangt usw.

Mit der Himmelsszene fällt zeitlich zusammen Satans Landung auf dem äußersten Kreise des Sternenalls. Milton schildert die Himmelsszene bis zum Abschluß und läßt dann die zweite Handlung mit „meanwhile“ einsetzen (Meanwhile, upon the firm opacous globe etc. III, 418).

Ganz ebenso setzt X, 19; X, 229 und X, 585 eine zweite Handlung stets mit dem typischen „meanwhile“ ein.

II. Beschreibung.

Milton besaß einen großen Hang zur Beschreibung; das aber gereichte unserem Epos nicht immer zum Vorteil. Der Leser verfolgt gespannt die Ereignisse und wird mißgestimmt, namentlich wenn eine längere Beschreibung diese Ereignisse unterbricht. Bis ins kleinste schildert Milton die Natur, jegliche Lokalität und Person: *Milton ist Detailmaler.*

Zunächst einige Ortsbeschreibungen. Wie ins einzelne gehend ist z. B. die Beschreibung Pandämoniums (I, 713ff.)! Über das Äußere und Innere werden wir genau unterrichtet; von den Lampen müssen wir sogar ihren Brennstoff, Naphta und Asphalt, erfahren. — Bei der Schilderung der Laube des Menschenpaares werden die Blumen, die sie umranken, namentlich aufgeführt; desgl. bei der Beschreibung des Blumenbetts, auf welchem Adam und Eva nach dem Fall ihr sündiges Liebesspiel treiben:

. . . . flow'rs were the couch,
Pansies, and violets, and asphodel,
And hyacinth. . . . . IX, 1039.

Die Personen sind ebenfalls genau beschrieben. Wir kennen Adams und Evas Äußeres, das Aussehen von Sünde und Tod, zu deren Beschreibung Milton nicht weniger als 25 Verse aufwendet (II, 629ff.), und können uns von Satans gigantischer Körpergröße (I, 192ff.; IV, 985ff.), wenn wir sie auch nicht vorzustellen vermögen, wenigstens „a vague idea of vast bulk“ (Macaulay l. c. vol. I p. 163) machen.

Schön sind Miltons Naturbeschreibungen[1]). Bei den größten Naturschilderern aller Literaturen — ich nenne nur Tasso — war unser Dichter in die Schule gegangen, und der Schüler machte seinen Lehrern Ehre: er wurde auch einer der größten Naturschilderer aller Zeiten. Mit welcher Farbenpracht ist z. B. das Paradies geschildert (IV, 246ff.): duftige Haine, Lustwälder, die von goldgelben Früchten erglänzen, blühende Auen, grüne Hügel, quellenreiche Täler, kühle, weinumrankte Grotten erfreuen unser Auge. Unvergleichlich schön ist die Beschreibung der Natur bei der Hochzeitsfeier des ersten Menschenpaares (VIII, 510ff.). „Die Gestirne gießen ihren höchsten Segen auf diese Stunde aus, fröhlich singen ringsum die Vögel, sanfte Lüftchen flüstern im Haine und streuen Rosenduft und würzigen Balsamhauch von ihren Schwingen, bis endlich die Nachtigall das melodische Hochzeitslied singt, während der Abendstern, gleichsam als Hochzeitsfackel leuchtend, auf die keusche, nächtliche Liebe der Glücklichen herabschaut" (Schlesinger l. c. p. 34). Köstlich ist auch die Natur geschildert in der Szene, in der wir Adam und Eva unter schattigem Laubwerk neben einem klaren Quell zum ersten Mal kennen lernen (IV, 325ff.). Endlich sei noch die herrliche Morgenschilderung (V, 1ff.) und die nicht minder schöne Abendschilderung (IV, 598ff.) erwähnt. Nur Tasso noch hat solche Morgen- und Abendschilderung zu dichten vermocht.

Der Beschreibung nahe steht die *Aufzählung:* auch bei ihr stockt die Handlung. I, 376ff. haben wir eine Aufzählung: die Teufelsführer werden einzeln mit Namen genannt. Milton bedient sich hierbei eines trefflichen Kunstgriffs. Er schildert nämlich, wie die Teufel nacheinander im Höllenpfuhl erwachen: zuerst Moloch, dann Chemos usw. Er gibt also bei der Aufzählung Handlung und nimmt ihr somit etwas von ihrer Trockenheit.

[1]) A. Schlesinger: Der Natursinn bei John Milton. Diss. Leipzig 1892. V. P. Squires: Milton's Treatment of Nature. Mod. Lang. Not Dec. 1894. E. B. Koster: Miltons Natuurgevoel. Nederl. Spectator 1895 p. 112. B. Scheifers: On the Sentiment for Nature in Milton's Poetical Works. Prgr. Eisleben 1901.

III. Rede.

Überaus häufig ist in P. L. der nach dem Vorbild der alten klassischen Epen angewandte Gebrauch der *direkten Rede:* fast könnten wir P. L. ein dramatisches Gespräch nennen.

1. Milton erstrebte *Totalität des Gesprächs.* Seine Personen tauschen nicht einmalige Rede und Gegenrede aus; vielmehr nimmt ihr Gespräch stets die Form der Unterhaltung an. Eine dreimalige Rede und Gegenrede ist in P. L. nichts seltenes. Milton will eben die ihm vorschwebende Gesprächsszene in allen ihren Einzelheiten wiedergeben; nichts soll die Phantasie des Lesers hinzuzudenken brauchen. So reden, als Satan auf seiner Reise zur Erde am Höllentor angelangt ist und dort „Tod" und „Sünde" trifft (II, 629ff.) der Reihe nach: Satan — Tod — Sünde — Satan — Sünde — Satan — Sünde; in der Szene, in welcher Satan gefangen vor Gabriel steht (IV, 874ff.): Gabriel — Satan — Gabriel — Satan — Gabriel — Satan — Gabriel. Als Raphael auf Gottes Geheiß zu Adam und Eva geht, um sie vor Ungehorsam zu warnen, entspinnt sich zwischen den dreien ein herzliches Empfangsgespräch (V, 350ff.): Adam heißt Raphael Willkommen; Raphael erwidert den Gruß; er begrüßt dann Eva; Adam nötigt nun Raphael zum Essen und dieser verspricht, zuzugreifen, — ein Begrüßungsgespräch also in allen seinen Phasen. Nach dem Bericht der Vorfabel entspinnt sich ein Zwiegespräch zwischen Raphael und Adam (VIII): Adam — Raphael — Adam — Raphael — Adam — Raphael — Adam — Raphael — Adam. In der Trennungsszene (IX, 205ff.) reden Eva — Adam — Eva — Adam — Eva — Adam — Eva. In den drei Szenen der Versuchung und des Sündenfalls entwickelt sich ebenfalls ein lebhaftes Gespräch. In der ersten Szene reden abwechselnd (IX, 532ff.) Schlange — Eva — Schlange — Eva — Schlange — Eva; in der zweiten Szene (IX, 647ff.): Eva — Schlange — Eva — Schlange — Eva (Entschließungsmonolog); in der dritten Szene (IX, 856ff.) Eva — Adam — Adam — Eva.

Das Prinzip der Totalität des Gesprächs hält Milton auch

bei Schlachtschilderungen aufrecht. Bevor zwei Helden in den Kampf treten, halten sie längere Reden; als Beispiel sei nur der Zweikampf Satans mit Abdiel angeführt: zunächst hält Abdiel eine 18 Verse lange Rede (VI, 131ff.), ihm antwortet Satan in 21 Versen (VI, 150ff.) und Abdiel erwidert nochmals in 17 Versen. Den Vorwurf der Unnatürlichkeit dürfen wir Milton in diesen Fällen nicht machen; denn Milton hat bei der Schilderung der Kämpfe nicht an unsere Kriege gedacht, sein Vorbild war vielmehr die Ilias, und bei Homer empfinden wir derartiges garnicht als unnatürlich; ebensowenig bei Milton.

2. Milton bedient sich der *Rede, um die Personen zu charakterisieren* (cf. p. 62). Noch ehe die Personen auftreten, macht er uns in der Exposition der Personen mit ihren Charakteranlagen vertraut; erscheinen sie dann selbst auf dem Plan, so gibt er uns durch ihre Worte eine Bestätigung unserer in der Exposition vorgefaßten Meinung über sie.

Die Exposition Satans (I, 34ff.) hat uns ein Urteil über ihn bilden lassen, und als darauf Satan selbst uns entgegentritt, bekräftigen seine Worte unser Urteil: Stolz ist die Triebfeder seines Handelns. Spätere Reden vervollkommnen noch sein Charakterbild.

Mit den anderen Teufeln Moloch, Belial, Mammon und Beelzebub verhält es sich ebenso. Bevor sie im Teufelsrat (II) das Wort ergreifen, gibt Milton über sie (außer Mammon) eine kurze Exposition; wie sie sich darauf in ihren Reden selbst charakterisieren, das ist Milton meisterhaft gelungen. Die Teufelsratszene ist eine der Glanzstellen des Gedichtes.

Die Reden der himmlischen Gestalten charakterisieren ebenfalls die Sprecher. Gottes und des Gottsohnes Liebe und Vollkommenheit, beseligender Gehorsam der Engel dem Vater und dem Sohn gegenüber: das klingt immer wieder in den Worten der Himmelsgeister.

Nicht minder charakterisieren sich und ihr Verhältnis zu einander Adam und Eva. Ihr beiderseitiges Wesen und ihre tiefe gegenseitige Liebe erfahren wir im Grunde nur aus ihren Reden.

3. Einer jeden Rede legte Milton eine genaue *Disposition* zugrunde. So ist Satans Rede, die ihn als schuldlos am Fall, Gott dagegen als schuldig darstellen und die Teufel zu neuem Kampfe antreiben sollte, nach dem folgenden Plan aufgebaut:

I. (I, 622—637): Satans Schuldlosigkeit am Fall. Keine Voraussicht konnte ahnen, daß ein solches Götterheer wie die gefallenen Engel unterliegen würde; er, Satan, habe jedenfalls sein möglichstes getan und keine Gefahr gescheut; ihn könne keine Schuld treffen. Wer also ist der Schuldige?

II. (637—642): Gott ist der Schuldige. Er hatte bisher seine Kraft stets verborgen; das hat uns Geister zum Versuch gelockt und zu unserem Fall geführt.

III. (643—649): Empfehlenswerte Kampfmethode. Jetzt kennen wir Gottes Macht und die unsrige. Neuen Kampf brauchen wir nicht zu scheuen; wir tun aber besser, im geheimen durch List zu wirken.

IV. (650—659): Die neugeschaffene Welt das Kampfobjekt. In diesen Tagen hat Gott eine neue Welt und ein neues Geschlecht geschaffen; dorthin müssen wir den ersten Angriff führen.

V. Schluß (659—662): Krieg, Krieg! Nichts von Frieden; Krieg sei die Parole! Erwägen wir aber vorerst, ob wir in offenem oder verstecktem Kriege kämpfen wollen.

Diese wohldurchdachte und wohldisponierte Rede verfehlt naturgemäß ihre Wirkung auf die Teufel nicht.

Molochs Rede (II, 51ff.) zeigt folgende Disposition:

I. (II, 51—70): Die eigene Meinung („open war“) und Gründe, die für sie sprechen.

II. Bedenken, die gegen sie auftreten könnten.

1. (70—81): Man wird einwenden, der Weg gegen den mächtigeren Feind sei zu steil. — Man bedenke jedoch, daß wir Geister durch eigenen Trieb steigen, daß Absturz unserem Wesen fremd ist.

2. (82—93): Man wird einwenden, daß, wenn wir den Mächtigeren noch einmal reizten, uns ein noch schlimmeres Schicksal treffen könnte. — Jedoch: kann es überhaupt noch etwas schlimmeres geben als diese Höllenqualen?

III. Schluß (94—105): Es gibt keinen Grund erneuten Angriff zu scheuen. Sollten wir selbst unterliegen, so wird uns der Sieger in seinem Zorn ganz vernichten; Tod aber ist besser als diese Höllenqualen.

Als letztes Beispiel werde Satans Verführungsrede (IX, 679ff.) disponiert, eine Glanzstelle des Gedichtes:

I. (IX, 679—690): Kein Tod folgt dem Genuß der Frucht. Sieh, Eva, mich, die Schlange; ich habe gegessen und lebe.

II. (691—697): Was dem Tier erlaubt, ist um so mehr dem Menschen erlaubt. Überdies: wie kann Gott euch strafen, wenn ihr trotz angedrohten Todes mutig zur Erkenntnis von Gut und Böse vordringt?

III. (698—702): Warum auch sollt ihr nicht das Böse erkennen dürfen? Um so leichter könnt ihr es ja meiden. Deshalb kann euch Gott nie und nimmer strafen, wenn ihr von der Frucht eßt. Tut er es, so ist er eben nicht Gott.

IV. (703—715): Warum überhaupt das Verbot? Nur, um euch zu schrecken, euch niedrig und unwissend zu halten; denn des Tages, an dem ihr davon eßt, werdet ihr den Göttern gleich sein.

V. (716—730): Was sind denn im Grunde die Götter? Sie waren nur zuerst und benutzen dies, uns einzureden, alles käme von ihnen. Wäre dies der Fall, wie hätten sie dann Erkenntnis in diesen Baum gelegt, von dem doch jeder essen und somit höchste Weisheit erlangen kann.

VI. (730—732). Schluß: Diese und andere Gründe sollten dich veranlassen, von der Frucht zu essen.

Diese drei Beispiele mögen für viele genügen. Es darf jedoch nicht geglaubt werden, daß die einzelnen Punkte der Rede sich stark markierten. Milton vermeidet vielmehr dies; er schafft weiche, allmähliche Übergänge von einem Punkt zum anderen, so daß es häufig schwer ist, zu entscheiden, bis zu welchem Verse der eine Punkt reicht und bei welchem Verse der andere Punkt einsetzt. Er überkleidet das Knochengerüst der Rede, so daß man ein lebendes Bild, kein Skelett zu sehen glaubt.

Die Disposition bringt es mit sich, daß sich die Rede einer Person streng um den Kern dessen *konzentriert*, das gesagt werden soll. Nirgends gefällt sich Milton darin, die Reden in vom Gegenstand fernliegende Erzählungen sich verlieren zu lassen; er hat hier von Homer gelernt, wie er es nicht zu machen hat; denn die Rede Homers charakterisiert ihre unbegrenzte Erweiterungsfähigkeit. Kurz und bündig, ohne jede Abschweifung legen die Teufel im Teufelsrat (II) — um nur auf ein Beispiel zu verweisen; vgl. im besonderen Molochs oben disponierte Rede — ihre Gründe für und wider einen neuen Kampf dar. Nichts aber wäre verkehrter, als

anzunehmen, daß bei der genauen Disposition und strengen Konzentration einer jeden Einzelrede diese nun jeglichen schmückenden Beiwerkes entbehre, daß sie notdürftig und unvollkommen erscheine. Das Gegenteil ist der Fall: *Vollständigkeit* kennzeichnet die Rede in P. L. Die oben disponierten Reden beweisen es: alle nur möglichen Bedenken, die gegen die vorgebrachte eigene Meinung erstehen könnten, werden angeführt und zugunsten der eigenen Meinung widerlegt.

4. Ein bequemes Mittel, Seelenregungen einer Person zu veranschaulichen, ist der *Monolog*. „Er ist so alt wie die Sprache selbst, und man möchte sagen älter als sie; denn an die Sprache ist der Monolog an und für sich nicht gebunden, sondern kann ebenso in Gedanken stattfinden, was sogar das häufigere sein wird“ [1]). Auch unser Dichter verschmäht ihn nicht. Es finden sich in P. L. insgesamt acht Monologe [2]), davon sind vier Stimmungsmonologe, zwei Entschließungsmonologe und zwei vereinen beide Arten in sich.

Zunächst die *Stimmungsmonologe*. In drei Monologen gibt uns Satan seine Stimmung kund. IV, 32ff. gedenkt er beim Erblicken Edens des Ortes der Qualen und empfindet Reue; IV, 358ff. verrät er uns seine edleren Regungen, und IX, 99ff. zeigt uns ihn, als er nach langem Umherirren außerhalb der Erde sich wieder im Paradiese befindet, beim Anblick dieses „götterwerten Sitzes“ erfüllt von Neid; doch nicht dem gehässigen, sondern jenem, den die wehmütige Sehnsucht aus seiner qualvollen Lage nach jenen glücklichen Gefilden in ihm hervorruft; und als er dann die seiner unwürdige Schlangengestalt vor sich rechtfertigen will, findet er nur die wenig tröstlichen Worte:

---

[1]) Bernh. Lott: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare. Diss. Greifswald 1909. p. 9.

[2]) Hierbei ist nicht eingerechnet der von Raphael in seinem Bericht der Vorfabel geschilderte Monolog Abdiels vor der Götterschlacht (VI, 114ff.), ebensowenig die gemeinsamen Gebete Adams und Evas (IV, 724ff.; V, 153ff.); die letzteren sind zwar an keine „sichtbare“, wohl aber an eine „unsichtbare“, eine „gedachte“ Person gerichtet. Wir bezeichnen sie am besten als „Halbdialoge“.

But what will not ambition and revenge
Descend to? Who aspires must down as low
As high he soar'd.

Der vierte Stimmungsmonolog stammt von Adam. Der Vater des Menschengeschlechts empfindet nach dem Sündenfall furchtbare Gewissensqualen bezüglich seiner Nachkommenschaft, denen er nur Fluch und Tod als trauriges Erbteil hinterlassen kann. Von diesen Gedanken sucht er X, 720ff. sein schweres Herz zu erleichtern.

Entschließungsmonologe liegen vor in dem Monolog Satans (IX, 473ff.), in welchem dieser sich endgültig entscheidet, Eva zu versuchen, und in dem Evas vor ihrem Sündenfall (IX, 745ff.), in welchem sie uns vorführt, wie sie sich in dem Konflikt in ihrer Seele zwischen Pflicht und Neigung für die letztere entschließt.

Beides, *Empfindung und Entschließung*, enthalten der Monolog Satans IV, 505ff. und der Evas IX, 795ff. Im ersteren zeigt Satan, wie er das Menschenpaar um sein Glück beneidet, entschließt sich aber auch, auf das Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, seinen Angriffsplan zu gründen; im letzteren gibt uns Eva ihre Empfindungen unmittelbar nach dem Genuß der Frucht kund, und fällt auf die Frage, ob sie Adam davon erzählen soll, nach einigen Bedenken die Entscheidung:

Adam shall share with me in bliss or woe. IX, 831.

4. Kapitel.

Komposition.

1. Die Komposition von P. L. ist eine dramatische. Wir haben eine durch erregende Momente belebte, durch retardierende Momente zeitweis aufgehaltene steigende Handlung, eine Höhe, die den Umschwung mit sich bringt, eine fallende Handlung mit erregenden und retardierenden Momenten und endlich am Schluß des Ganzen eine Katastrophe.

Die *steigende Handlung* [1]) umfaßt beinahe neun Bücher. Ein erregendes Moment ruft gleich zu Anfang unser ganzes Interesse wach, rüttelt uns gewissermaßen auf, und in energischem Fortschritt steigt nun die Handlung. Ein retardierendes Moment bringt in II ein unmerkliches Verweilen. Um so lebhafter geht es in III und IV zu. Spieler und Gegenspieler sind hier tätig; jeder Partei ist in beiden Büchern etwa die Hälfte des Gesanges zuerteilt. Zwei erregende Momente, die durch das weitere Vordringen des Spielers verursacht werden, und vollends eine Überraschung, die uns die Freilassung des Spielers aus den Händen seiner Gegner bereitet, beleben diesen Teil des Epos. Die Überraschung ist ein Kunstgriff in der Kompositionstechnik Miltons. Durch sie schafft er sich Gelegenheit, Satan zeitweilig aus dem Stück zu entfernen, um Raum für die Schilderung der Vorfabel zu gewinnen; zugleich ist sie, wenn auch kein erregendes, so doch ein unsere Aufmerksamkeit anregendes Moment. Nach dieser Überraschung steigt

[1]) Vgl. zum folgenden das beim „Aufbau" (p. 30 ff.) gegebene Schema des Epos; dsgl. in demselben Abschnitt die Belege für die hier genannten erregenden, retardierenden Momente usw.

die Handlung zunächst ein wenig, erleidet darauf eine Verzögerung, die sich fast über vier Bücher (V—VIII) erstreckt. Dann aber eilt sie in IX energisch zur Höhe. Dieser Teil ist mit seiner Szenendarstellung und der äußersten Spannung, in die er den Leser versetzt, der am kunstvollsten komponierte des ganzen Epos. Zwei erregende Momente entfachen noch einmal kurz vor dem Höhepunkt unser Interesse aufs äußerste. Alsbald ist die Höhe erreicht; mit ihr tritt sogleich der Umschwung und die fallende Handlung ein.

Die *fallende Handlung* umfaßt wenig mehr als drei Bücher, den Schluß von IX und X—XII. Sie läuft keineswegs eintönig auf die Katastrophe zu, sondern weist, wie die steigende Handlung, erregende und retardierende Momente auf. Kaum haben wir die Höhe hinter uns, da zieht ein erregendes Moment uns in seinen Bannkreis. Inzwischen hat der Spieler (Satan) sich zurückgezogen; es hat eine Vertauschung in der Führerrolle der Handlung stattgefunden: die Handlung führt jetzt die Gegenpartei (Gott); diese tritt auch alsbald in Aktion und bedingt das weitere Fallen der Handlung. Ein retardierendes Moment hält dieses Fallen in X auf. Ein erregendes Moment folgt jedoch bald dem retardierenden, rüttelt unsere Aufmerksamkeit auf und erinnert uns, daß wir der Katastrophe um einen Schritt näher gerückt sind; es ist dies das Moment der letzten Spannung. Noch einmal erleidet die Handlung eine Verzögerung (XI, XII). Kaum jedoch ist der letzte Vers derselben verhallt, da tritt die Katastrophe ein; mit ihr hat die Handlung ihr Ziel erreicht.

Bezüglich des Kompositionsfehlers, der durch die beiden großen Verzögerungen bedingt ist, verweise ich auf den Abschnitt „Die selbständigen Teile und das Ganze" (p. 84 f.). Als ein *Vorzug der Komposition* muß es dagegen betrachtet werden, daß die fallende Handlung, wie p. 36 f. angedeutet wurde, einen weniger energischen Fortschritt aufzuweisen hat als die steigende Handlung. Der Leser nämlich, der nach dem Fall der beiden Menschen Mitleid mit ihrem Unglück hat, wäre unzufrieden, wollte die Handlung jetzt schnurstracks

und energisch auf die Katastrophe zueilen, die Vertreibung aus dem Paradies. Deshalb hat Milton ein sanfteres Fortschreiten zu diesem Unglück erfunden; vollends ausgesöhnt hat er den Leser, daß er Adam durch den Ausblick auf das Zukünftige Trost empfangen läßt.

Ein Vorzug der Komposition ist auch der symmetrische Aufbau der Handlung, der sich bereits rein äußerlich geltend macht. Neun Bücher umfaßt die steigende, drei Bücher die fallende Handlung. Steigende und fallende Handlung stehen also in bezug auf die äußere Bucheinteilung in dem harmonischen Verhältnis $^3/_1 : {}^1/_1$. In der ersten Ausgabe des Gedichtes bestand dieses Verhältnis noch nicht; hier war das Gedicht bekanntlich nur in zehn Bücher eingeteilt, von denen acht die steigende, zwei die fallende Handlung enthielten. Das Verhältnis war hier also $^4/_5 : {}^1/_5$, bei weitem kein so harmonisches wie das jetzige. Milton erkannte diesen Mangel bald; die zweite Ausgabe brachte die Einteilung in 12 Bücher. „This second Division was made with great Judgment, . . . for the more just and regular Disposition of this great work“ (Addison, l. c. vol. V p. 196). — Auch das innere Verhältnis, d. i. das der Stoffverteilung auf steigende und fallende Handlung ist harmonisch. Die Gesamtzahl der Verse von P. L. beträgt 10564; davon entfallen 7469 auf die steigende[1]), 3095 auf die fallende Handlung. Steigende und fallende Handlung stehen also in bezug auf die Stoffverteilung in dem harmonischen Verhältnis $^2/_3 : {}^1/_3$.

2. Die eigentliche Handlung in P. L. spielt sich in den Büchern I—IV, IX—X, in einem Bruchteil von XI und in den Schlußversen von XII ab; V—VIII (Vorfabel) und XI—XII (Zukünftiges) stellen dagegen gesonderte Teile dar. Wenn daher die *Einheit der Handlung* untersucht werden soll, müssen vorerst jene Bücher, die die eigentliche Handlung enthalten, der Betrachtung unterstellt werden.

Aristoteles hatte das Mißverständnis beseitigt, als könne im Epos die Einheit der Handlung durch die der Person

[1]) Ich rechne die steigende Handlung bis IX, 784.

ersetzt werden; vielmehr muß die Handlung durch sich selbst den Eindruck der Einheit erwecken. Das ist in P. L. in den Büchern, die die eigentliche Handlung enthalten, der Fall, und zwar wird dieser Eindruck hervorgerufen durch unser stetiges Interesse für das Geschick des ersten Menschenpaares. Wie ein roter Faden zieht sich dieses Interesse durch die Handlung; selbst in Teilen, in denen z. B. Satan unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt, wie in den ersten Büchern des Gedichtes, steht im Hintergrunde doch unser Interesse für Adam und Eva. — Den Eindruck der Einheit bestärkt noch die übersichtliche Parteiengruppierung; vgl. hierüber den Abschnitt „Übersichtlichkeit" (p. 87). Doch erleidet dieser Eindruck auch eine Einbuße; denn zwar interessiert uns stets das Geschick Adams und Evas, aber häufig steht dieses Interesse nur im Hintergrund, im Vordergrund dagegen ein ganz anderes. Gerade aber die im Vordergrund des Interesses stehenden „Konzentrationspunkte" unserer Teilnahme wechseln häufig (cf. p. 86 f.) und trüben den Eindruck der Einheit.

Bisher haben wir nur die Bücher betrachtet, die die fortschreitende Handlung enthalten, gewissermaßen also die eigentliche Handlung aus dem Ganzen herausgeschält. Wir müssen jetzt die Handlung im Rahmen des ganzen Gedichtes auf ihre Einheit prüfen. Bereits der Aufbau zeigt, daß wir in P. L. keine stetig fortschreitende Handlung haben. Dieselbe wird vielmehr innerhalb der steigenden, wie der fallenden Handlung durch je eine große Verzögerung unterbrochen. Diese beiden Verzögerungen stehen, wie p. 85 gezeigt werden wird, mit der Handlung in keinem inneren Zusammenhang; sie zerreißen vielmehr die Handlung in drei weit voneinander getrennte Teile. Durch sie ist die Einheit der Handlung, im Rahmen des ganzen Gedichtes betrachtet, gestört. Das Gegenteil behauptet merkwürdigerweise Addison (l. c. vol. IV p. 62): Milton in his Poem on the Fall of Man has related the Fall of those Angels who are his professed Ennemies. Besides the many other Beauties in such an Episode, it's running parallel with the great

action of the Poem hinders it from breaking the Unity (??) so much as another Episode would have done, that had not so great an Affinity with the principal Subject.

3. In P. L. bildet *jedes Buch eine Einheit*, ein abgerundetes Ganzes des Epos. Die folgende Übersicht zeigt dies.

Handlung.	I.	Satans Entschluß, im Kampfe gegen Gott den ersten Schlag gegen die neue Welt und die neugeschaffenen Menschen zu richten.
	II.	Satans Reise bis zum Anblick der Erde.
	III.	Satans Landung auf der Erde.
	IV.	Satans Gefangennahme, Freilassung und Vertreibung.
Vorfabel.	V.	Satans Empörung im Himmel.
	VI.	Himmelsschlacht: Kampf der guten und bösen Engel, Sturz der letzteren.
	VII.	Schöpfung der Welt.
	VIII.	Adams Empfindungen von seinem ersten Erwachen an bis zu seinem ersten Zusammentreffen mit Eva; seine Erkundung nach den Bewegungen der Gestirne.
Hdlg. Zukünft. Handlung.	IX.	Der Sündenfall.
	X.	Verfluchung Adams und Evas. Satans Strafe in Pandemonium.
	XI.	Vision der Weltgeschehnisse bis zur Sündflut.
	XII.	Bericht der Weltgeschehnisse bis zum Weltgericht. Katastrophe.

Jedes Buch ist also ein selbständiger Teil. *Der Zusammenhang der selbständigen Teile mit dem Ganzen* soll nun untersucht werden. Dabei hat es sich als notwendig herausgestellt, zunächst das Zusammenhangsverhältnis derjenigen Bücher, die die fortschreitende Handlung enthalten, zu betrachten und dann das der beiden großen Verzögerungen (Vorfabel; Zukünftiges) zur Handlung.

Die Bücher, welche die fortschreitende Handlung enthalten, stehen untereinander im engsten Zusammenhang: es sind integrierende Teile, von denen man keinen beseitigen

oder verrücken kann, ohne das Ganze zu gefährden. Bildet also jedes dieser Bücher einen selbständigen Teil, so bilden sie insgesamt wiederum eine Einheit.

Nun das Zusammenhangsverhältnis der beiden Verzögerungen mit dem Ganzen. Bezüglich ihres Inhaltes stehen diese beiden Teile, insofern uns die Vorfabel die der Handlung voraufgehenden Geschehnisse und das Zukünftige die ihr folgenden berichtet, zur Handlung zwar in Beziehung; diese ist aber rein äußerlicher Art. Ein inneres Zusammenhangsverhältnis besteht dagegen nicht. Der Grund hierfür ist der, daß das Interesse, das uns in der fortschreitenden Handlung bannt, nichts gemein hat mit dem, das in der Vorfabel und dem Zukünftigen unsere Teilnahme erweckt. Dort interessiert uns stetig das Geschick Adams und Evas, hier dagegen allein die Geschehnisse der Vorfabel und des Zukünftigen. Das aber läßt die beiden Verzögerungen als gesonderte Teile, geradezu als Fremdkörper im Ganzen erscheinen. Wir möchten zwar nicht gern, abgesehen davon, daß die Vorfabel ein Haupterfordernis für ein Dichtwerk ist, in unserem Epos die Vorfabel und das Zukünftige missen. Solch ein Dasein aber von Vorfabel und Zukünftigem bedeutet einen Kompositionsfehler. Milton wäre kunstgemäßer verfahren, wenn er uns über sie durch in die fortschreitende Handlung unauffällig eingeflochtene Bemerkungen aufgeklärt hätte, ohne den Fortschritt zu unterbrechen.

Milton suchte diesem Kompositionsfehler zu steuern, und zwar dadurch, daß Adam beim Bericht bzw. der Vision von Vorfabel und Zukünftigem Fragen stellt und Zwischenbemerkungen macht. Durch sie wollte Milton einerseits den langen Bericht unterbrechen und beleben; andererseits aber uns offenbar auf Adams Anwesenheit aufmerksam machen und uns somit an die eigentliche Handlung erinnern. Das letztere ist ihm nicht gelungen. Adams Zwischenbemerkungen und Fragen liegen teilweise viel zu weit auseinander, andererseits werden wir durch die Geschehnisse der Vorfabel und des Zukünftigen derart interessiert, daß jene Zwischenbemerkungen uns nicht mehr an die Handlung zu erinnern vermögen.

4. Milton *konzentriert stets das Interesse* auf eine, höchstens 2 Personen, um die ganze Aufmerksamkeit des Lesers auf das Handeln dieser Person zu richten.

In den ersten 4 Büchern zieht uns Satan allein in seinen Bannkreis; in IV kommt das Menschenpaar hinzu, so daß wir jetzt zwei Konzentrationspunkte des Interesses haben[1]). In V—VIII lenken wir den Blick auf Raphael und Adam: wiederum zwei Konzentrationspunkte. In IX interessieren der Reihe nach Satan, Satan und Eva, das Menschenpaar; das letztere auch noch zu Anfang von X. Dann erfüllt wieder Satan und sein Mißgeschick in Pandämonium unser Interesse, um bald unserer Teilnahme für das Menschenpaar und seine Reue zu weichen. Zu Beginn von XI bildet Gott, als er die Vertreibung beschließt, den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit. Als dann Adam das Zukünftige erfährt (XI/XII), haben wir wieder zwei Konzentrationspunkte: Adam und Michael. Bei der darauf eintretenden Katastrophe steht das Menschenpaar im Mittelpunkt unseres Interesses.

Schematischer Überblick.

	Konzentrationspunkte.				
I. II. III. IV.	Satan (1) / Satan u. das Menschenpaar (2)	1.	Wechsel	des	Interesses.
V. VI. VII. VIII.	Raphael und Adam (2)	2.	„	„	„
IX.	Satan (1)	3.	„	„	„
	Satan und Eva (2)	4.	„	„	„
X.	Menschenpaar (1)	5.	„	„	„
	Satan (1)	6.	„	„	„
	Menschenpaar (1)	7.	„	„	„

[1]) Auf das Menschenpaar richtet sich das Interesse gewissermaßen als auf eine Person, einen Punkt; daher rede ich hier von zwei, nicht von drei Konzentrationspunkten des Interesses.

XI. { Gott (1) — 8. Wechsel des Interesses.
Michael und Adam (2) — 9. „ „ „

XII. { Menschenpaar (1) — 10. „ „ „

Diese Konzentration des Interesses hat etwas für sich; unser Interesse wird nicht durch Nebenpersonen abgelenkt, sondern stracks auf die Hauptperson und somit Hauptsache gerichtet. Indes, die Konzentrationspunkte mußten wechseln [1]. und nicht weniger als zehnmal geschieht das in P. L. Dadurch wird, wie p. 83 erwähnt, der Eindruck der Einheit der Handlung getrübt. Dieser häufige Wechsel schränkt auch in geringem Grade die *Übersichtlichkeit* des Epos ein: keineswegs aber erheblich. Wir können im Gegenteil P. L. Übersichtlichkeit nachrühmen. Sie hat ihren Grund einmal in der einfachen Parteiengruppierung, die Milton im Anschluß an die Bibel beibehält: Satan, der Spieler, auf der einen, Gott, der Gegenspieler, auf der anderen Seite und in der Mitte das hilflose Kampfobjekt, das erste Menschenpaar. Die Aufstellung der Parteien kann kaum durchsichtiger sein. Der zweite Grund liegt darin, daß Milton überhaupt ein allgemein bekanntes Motiv, die Bibelerzählung vom ersten Sündenfall, seinem Epos zugrunde legte.

[1]) Das stößt die Behauptung unseres „stetigen" Interesses für das Geschick Adams und Evas nicht um. Dieses Interesse steht häufig nur im Hintergrund, während im Vordergrund des Interesses eine ganz andere Person steht, z. B. Satan in I—IV; diese im Vordergrund stehenden Konzentrationspunkte sind gemeint.

5. Kapitel.

Die Ziele.

Ursprünglich, als Milton 1639 aus Italien zurückkehrte, hatte er die Absicht, ein großes Epos über den Artusstoff zu dichten. Er wollte seinem Volke ein nationales, ein echtes Volksepos schenken. Zur Ausführung des Planes kam er nicht; erst 1658 begann er ein großes Epos, freilich jetzt über einen ganz anderen Stoff, als 1639 seine Absicht war: er arbeitete P. L. aus. Hierbei war es sein Ziel, daß P. L. für alle Zeiten ein Epos für sein gesamtes Volk werden sollte. Dieses Ziel hat er nicht erreicht. Einmal hinderte ihn daran seine Subjektivität; sie verführte ihn, einen Stoff zu wählen, für den vor allem mitbestimmend wirkte der Geist seiner Zeit, der Geist des Puritanismus. Gerade dieser Umstand aber macht es, daß P. L. heutzutage keineswegs beim gesamten Volke, sondern nur in einem verhältnismäßig kleinen Kreise von Verehrern Miltonscher Poesie Wertschätzung genießt: und selbst dieser kleine Kreis ist international. Des weiteren hinderte ihn an der Erreichung seines Ziels sein Mangel an Naivität. Gelehrte Erörterungen, wie die über Trinitätslehre, Prädestination, Erbsünde u. a. m., die vielen termini technici aus den verschiedensten Künsten und Wissenschaften (Doric Pillars, Pilasters, Cornice, Freeze, Architrave; Ecliptic, Eccentric, Trepidation, Stars dropping from the Zenith, Rays culminating from the Equator, u. a. m.), überhaupt die Benutzung eines Kommentars, ohne den kaum jemand heute P. L. zu verstehen vermag, passen nicht für ein Epos, welches für das gesamte Volk bestimmt ist.

Die leitende *Idee*, die Milton in P. L. zum Ausdruck bringen wollte, ist die Idee des ewigen Kampfes zwischen Gut und Böse. Uralt erschien dem Dichter dieser Kampf. Längst bevor diese Welt geschaffen, wütete er; er wütet noch

immer und wird stets wüten. Um dies zu zeigen, erfindet er „such a story of transcendent construction as should connect the mysteries of the inconceivable and immeasurable universe anterior to time and to Man with the traditions and experience of our particular planet“ (Masson, l. c. (1910) vol. II p. 45). Jetzt verstehen wir auch, weshalb Milton den Bericht über die Vorfabel (V—VIII) und das Zukünftige (XI—XII) so weit aussponn, was wir als Kompositionsfehler rügten (cf. p. 85): er wollte eben an ihnen in größtmöglicher Deutlichkeit jene Idee zeigen, die ihm offenbar so am Herzen lag. Die Vorfabel sollte klarstellen, wie der Kampf zwischen Gutem und Bösem schon vor unserer Welt bestanden hat, während der Ausblick auf die zukünftigen Weltgeschehnisse dem Dichter willkommene Gelegenheit bot, diesen Streit auch in der Welt, in der Geschichte der Völker nachzuweisen. — In den letzten Büchern nach dem Sündenfall wird mit besonderem Nachdruck noch eine zweite Idee betont: der Triumph des Ungehorsams und seine bösen Folgen. Mit erschütternder Deutlichkeit führt Milton uns diese traurigen Folgen vor Augen; sie sollen uns eine Warnung vor Ungehorsam sein und uns anhalten zum Gehorsam gegen Gott. — In der Fortsetzung zu P. L., in P. R., bringt der Dichter diese Idee in ihrem positiven Gehalt zum Ausdruck: die Idee von P. R. ist der Triumph des Gehorsams.

Eine bloße Unterhaltungslektüre, um die Stunden zu kürzen, sollte P. L. nicht sein. Milton wollte mehr als nur ergötzen, er wollte erheben und ergreifen. Gleich wie er sich, „nachdem alle religiösen und politischen Ideale seiner Jugend und seines Mannesalters in nichts zerronnen waren, auf den Schwingen der Dichtung aus dieser öden Welt in Regionen flüchten wollte, die 'hoch ob dem Lärm und Qualm des dunklen Punktes, den Menschen Erde nennen', wären“ (Wülker, l. c. vol. I p. 382), so sollte es auch seinen Lesern ergehen; und dieses Ziel hat er erreicht. Der Grund hierfür liegt in der Größe und Erhabenheit der Idee, überhaupt des Stoffes von P. L., der nicht nur unseren Planeten, sondern das gesamte All umspannt. Solch ein Stoff mit den

Gestalten von Gott-Vater und Gott-Sohn, mit der Prometheusfigur Satans und mit den Eltern des gesamten Menschengeschlechts muß erheben und ergreifen. — Daneben trägt hierzu bei die Sprache in P. L. Sie ist in diesem Epos unbeschreiblich schön. Wie Orgelmusik klingen die Laute dahin. Eine derartig feierlich-seraphische Sprache kann ihre Wirkung nicht verfehlen; sie muß den Leser und Hörer erheben und ergreifen. Milton besaß ein feines Ohr für Musik, und das kam ihm für seine Dichtung zustatten; denn was Sprachmelodie anlangt, so tritt er uns in P. L. als einer der größten Meister aller Zeiten entgegen. Nur Swinburne könnte in dieser Beziehung neben ihm genannt werden; auch in seinen Dichtungen tönt Orgelmusik. Ganz andere Register aber werden hier gezogen; ganz andere Töne klingen hier: die Romantik war inzwischen über England dahingegangen.

P. L. sollte Miltons Haupt- und Lebenswerk werden, und da nach seiner Meinung ein Dichter möglichst viel vom eigenen Ich in sein Dichtwerk legen sollte, so galt es ihm ganz besonders für P. L., hier noch einmal sein gesamtes Denken, Fühlen und Wollen zusammenzufassen, seine ganze Seele in sein Lebenswerk hineinzulegen. Es sollte sein Vermächtnis an die Nachwelt sein, wie er über Weltschöpfung und Weltgeschehen, über die die gesamte Christenwelt bewegenden Fragen glaubte und dachte, über das Verhältnis von Gott-Vater und Gott-Sohn, von Gut und Böse u. dgl. m.; „a kind of testament to posterity that it was thus and thus that he, Milton, veteran and blind, had learnt to think on the greatest subjects interesting to man, and dared advise the world for ever to think so“ (Masson l. c. (1910), vol. II p. 47.).

In der Tat, in P. L. hat uns Milton seine Welt- und Lebensanschauung vermacht; es spiegelt uns seine reine, andachtsvolle Seele, seinen edlen Charakter wieder. Freilich, seine Zeit hat seine Größe nicht zu erkennen vermocht; er stand einsam da, unbeirrt aber vom Geschrei der Menge: ein ganzer Mann.

Lebenslauf.

Am 27. Juli 1890 wurde ich, Karl Heinrich Ernst Assmann, zu Friedrichsberg-Lichtenberg bei Berlin als Sohn des Kaufmanns Heinrich Assmann und seiner Ehefrau Anna, geb. Kägeler, geboren. Mein Wohnort ist Greifswald, ich bin evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehöriger. Meine Vorbildung erhielt ich seit Ostern 1900 auf dem Realgymnasium zu Nauen (Brandenburg), das ich Ostern 1910 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich widmete mich alsdann dem Studium der neueren Philologie von Ostern 1910 bis Michaelis 1910 auf der Universität Marburg und von Michaelis 1910 bis Michaelis 1913 auf der Universität Greifswald. Meine akademischen Lehrer waren in Marburg: Viëtor, Wechßler, Suchier, Vogt, Mouillet, Beacock; in Greifswald: Konrath, Stengel, Thurau, Heuckenkamp, Ehrismann, Rehmke, Schwarz, Zupitza, Stange, Semrau, Macpherson, Plessis.

PR
3562
A77

Assman, Karl
Miltons epische Technik
nach Paradise lost

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C